رجسٹرڈ نمبر ل ۴۶۶

نگار

قیمت فی کاپی عہ

EUTD KHANA
A.D.U. DELHI

"نگار"
بک ایجنسی
لکھنؤ

تصانیف نیاز فتحپوری

"نگار"
بک ایجنسی
لکھنؤ

نگارستان

حضرت نیاز کے بہترین ادبی مقالات اور افسانوں کا مجموعہ نگارستان نے ملک میں جو درجۂ قبول حاصل کیا اسکا اندازہ اس سے ہوسکتا ہے کہ اس کے متعدد مضامین غیر زبانوں میں منتقل کئے گئے۔ اس اڈیشن میں متعدد افسانے وادبی مقالات ایسے اضافہ کئے گئے ہیں جو پچھلے اڈیشنوں میں نہ تھے اس لئے ضخامت بھی زیادہ ہے

قیمت تین روپیہ علاوہ محصول

جمالستان

اڈیٹر نگار کے افسانوں اور مقالات ادبی کا دوسرا مجموعہ جس میں حسن زبان قدرت بیان اور پاکیزگی خیال کے بہترین شاہکار کے علاوہ بہت سے اجتماعی ومعاشری مسائل کا حل بھی آپ کو اس مجموعہ میں نظر آئیگا ہر افسانہ اور ہر مقالہ اپنی جگہ معجزۂ ادب کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس اڈیشن میں متعدد افسانے اضافہ کئے گئے ہیں جو پہلے اڈیشنوں میں نہ تھے۔

قیمت چار روپیہ علاوہ محصول

حسن کی عیاریاں

اور دوسرے افسانے

حضرت نیاز کے افسانوں کا تیسرا مجموعہ جس میں تاریخ اور انشاء لطیف کا بہترین امتزاج آپ کو نظر آئیگا اور ان افسانوں کے مطالعہ سے آپ پر واضح ہوگا کہ تاریخ کے بھولے ہوئے اوراق میں کتنی دلکش حقیقتیں پوشیدہ تھیں جنھیں حضرت نیاز کی انشاء نے اور زیادہ دلکش بنا دیا ہے۔

قیمت دو روپیہ علاوہ محصول

مکتوبات نیاز حصۂ اول

اڈیٹر نگار کے تمام وہ خطوط جو جذبات نگاری، سلاست بیان، رنگینی اور البیلے پن کے لحاظ سے فن انشاء میں بالکل پہلی چیز ہیں اور جن کے سامنے خطوط غالب بھی پھیکے معلوم ہوتے ہیں۔ اس اڈیشن میں پہلے اڈیشن کی غلطیوں کو دور کر دیا گیا ہے اور ۲۶ پونڈ کاغذ پر طباعت ہوا ہے۔

قیمت تین روپیہ علاوہ محصول

مکتوبات نیاز (حصۂ دوم)

یہ حصہ پہلے حصہ سے زیادہ ضخیم ہے اور اس میں اکثر مکاتیب نقادی حیثیت رکھتے ہیں وہ حضرات جنھیں شعر و شاعری سے دلچسپی ہے انھیں ان مکاتیب میں بہت سے عجیب غریب نکات شعری نظر آئیں گے رنگین تحریر اور اسلوب ادا کی دلکشی کا ذکر فضول ہے کیونکہ حضرت نیاز کی اس خصوصیت سے ہر شخص آگاہ ہے۔

قیمت تین روپیہ علاوہ محصول

شہاب کی سرگزشت

حضرت نیاز کا وہ عدیم النظیر افسانہ جو اردو زبان میں بالکل پہلی مرتبہ سیرت نگاری کے اصول پر لکھا گیا ہے اس کی زبان وتخیل اسکی نزاکت بیان اس کی بلندی مضمون اور اس کی انشاء عالیہ سحر حلال کے درجہ تک پہونچتی ہے۔ یہ اڈیشن نہایت صحیح اور خوش خط ہے۔

قیمت ایک روپیہ آٹھ آنہ علاوہ محصول

ترغیبات جنسی (یا) شہوانیات مجلد

اس کتاب میں فحاشی کی تمام فطری اور غیر فطری قسموں کے حالات انکی تاریخی ونفسیاتی اہمیت پر نہایت شرح و بسط کے ساتھ محققانہ تبصرہ کیا گیا ہے جس میں بتایا گیا ہے کہ فحاشی دنیا میں کب اور کس کس طرح رائج ہوئی نیز یہ کہ مذاہب عالم نے اسکے رواج میں کتنی مدد کی۔ اس کتاب میں آپ کو حیرت انگیز واقعات نظر آئیں گے

نیا اڈیشن

قیمت چار روپیہ علاوہ محصول

مجموعہ استفسار و جواب سہ جلد

ان تینوں جلدوں میں ۱۹۲۲ء سے لیکر ۱۹۳۹ء تک کے استفسار و جواب شایع کئے گئے ہیں۔ اس مجموعہ کی اہمیت کا اظہار بیکار ہے کیونکہ نگار کو جو خصوصیت اس باب میں حاصل ہے وہ کسی سے مخفی نہیں ان تینوں جلدوں میں سیکڑوں ادبی تاریخی وتنقیدی مسایل شامل ہیں اور اسکی حیثیت ایک مختصر سائیکلوپیڈیا کی ہے

قیمت فی جلد تین روپیہ علاوہ محصول

تاریخ، سیاست، تصوف اور ادب پر منتخب کتابیں

مولانا عبید اللہ سندھی اور اُنکے ناقد: — از مولنٰا سعید احمد ایم اے اکبر آبادی - مولانا مرحوم کے مجتہدانہ افکار اور انقلاب آفریں تعلیمات کی ترجمانی اس سے بہتر اب تک کسی نے نہیں کی۔ یہ کتاب مجموعہ ہے اُن مضامین کا جو "معارف" کی تنقید کے جواب میں "برہان" میں شایع ہوئے۔ ناقد نے مولنٰا سندھی کی دعوت تجدید و انقلاب کو کتاب و سنت کے خلاف بتایا تھا اس کتاب میں محکم دلائل اور دل نشین اسلوب سے کتاب و سنت اور فقہ و تاریخ کی روشنی میں اعتراضات کا جواب دیا گیا ہے قیمت دو روپیہ بارہ آنے

تصوف کی حقیقت اور اسکا فلسفۂ تاریخ: — ترجمہ از پروفیسر محمد سرور - تصوف کیا ہے؟ اور اسلام میں تصوف کی اس طول طویل تاریخ کا لب لباب کیا ہے؟ حضرت شاہ ولی اللہ نے "ہمعات" میں ان مسائل پر بحث کی ہے۔ یہ کتاب "ہمعات" کا اردو ترجمہ ہے - قیمت دو روپیہ بارہ آنے -

تصوف کے آداب و اشغال اور انکا فلسفہ: — ترجمہ از پروفیسر محمد سرور - تصوف کے آداب و اشغال کیا ہیں اور ان میں کیا حکمت ہے؟ صوفی کے کیا فرائض ہیں اور انھیں کس طرح بجا لائے؟ حضرت شاہ ولی اللہ نے اپنی کتاب "القول الجلیل" میں ان مسایل کو بیان فرمایا ہے - اردو ترجمہ بڑا سلیس اور عام فہم ہے - شروع میں زیر بحث مسایل پر مفصل تبصرہ کیا گیا ہے - قیمت ایک روپیہ بارہ آنے -

مولانا عبید اللہ سندھی، حالات، تعلیمات، سیاسی افکار: — از پروفیسر محمد سرور - عدیم النظیر دل و دماغ، انتہاء ایمان، غیر معمولی ثبات و استقلال اور پیہم جد و جہد - یہ ہے مولانا عبید اللہ سندھی کی شخصیت سرتاپا انقلاب اور انقلاب آفریں - یہ کتاب مرقع ہے اس نادر روزگار و بے مثال شخصیت اور اسکے نصف صدی تک کے سیاسی تجربات

قیمت چار روپیے

شاہ ولی اللہ اور ان کی سیاسی تحریک: — از حضرت مولانا عبید اللہ سندھی - ہندوستان کی اسلامی تاریخ کا یہ اہم ترین باب ہے اس میں وہ سب کچھ ہے جس کے نہ جاننے سے ہندوستان کے مسلمان پریشان و سرگرداں ہیں - یہ تصنیف سرچشمہ ہے ان معلومات کا جن سے بڑے بڑے اہل علم بھی واقف نہیں - قیمت دو روپیے بارہ آنے

شاہ ولی اللہ اور ان کا فلسفہ: — از حضرت مولانا عبید اللہ سندھی - شاہ ولی اللہ صاحب نے تفسیر، حدیث، فقہ، تصوف اور حکمت و فلسفہ پر بڑی نادر روزگار کتابیں لکھی ہیں - مولانا نے اس کتاب میں شاہ صاحب کے ان معارف کا ایک مختصر سا خاکہ پیش فرمایا ہے ان صفحات میں آپ ہندوستان کے اس سب سے بڑے مفکر محدث مجتہد اور کامل صوفی کے اساسی افکار کی ایک واضح اور روشن تصویر دیکھ سکیں گے

قیمت دو روپیہ آٹھ آنے

غبار خاطر: — قلعہ احمد نگر کے زمانۂ قیام میں مولانا ابو الکلام آزاد نے یہ خطوط اپنے ایک دوست کو لکھے جو ظاہر ہے اُن کو بھیجے نہیں گئے در اصل مولانا کے دل میں شعر و سخن، علمی تحقیق و تنقید، بذلہ سنجی اور خوش گفتاری کے جو خیالات رہ رہ کے اُٹھتے تھے، آپ نے ان خطوط میں اُن کو قلمبند کیا ہے - "غبار خاطر" ابو الکلام کی نثر کا ایک اعجاز ہے جو برسوں کے بعد اردو ادب کو نصیب ہو رہا ہے - قیمت چھ روپیہ چار آنہ

خطبات مولانا عبید اللہ سندھی: — مرتبہ پروفیسر محمد سرور - یہ خطبات نتیجہ فکر ہیں ایک ایسی نادر الوجود شخصیت کے جسکو قدرت نے دل و دماغ کی غیر معمولی صلاحیتیں عطا کی تھیں - مولانا مرحوم پچیس سال کی جلاوطنی کے بعد جب واپس وطن لوٹے تو آپ نے اہل ملک کو ان خطبات کی صورت میں اپنا پیغام دیا - قیمت دو روپیہ آٹھ آنے

امام ربانی مجدد الف ثانی اور انکا نظریہ وحدت الشہود: — ڈاکٹر برہان احمد نے حضرت مجدد الف ثانی کے نظریہ وحدت الشہود پر یہ کتاب لکھی ہے - اس میں وحدت الوجود اور وحدت الشہود پر بڑا اچھا محاکمہ کیا ہے - قیمت ایک روپیہ بارہ آنہ

شخصیات: — پروفیسر محمد سرور - شعر و ادب، سیاست و اجتماع کی چند نامور شخصیات کے نہایت دلچسپ مرقعے - مختصر مگر جامعیت لئے ہوئے آسان زبان، انداز بیان رچا ہوا اور موثر - قیمت ایک روپیہ چار آنے -

چشمۂ کوثر / رود کوثر } از محمد اکرام آئی سی ایس - قیمت ۶/- ، ۶/-

قرآنی دستور انقلاب: — از حضرت مولنٰا عبید اللہ سندھی ۱/۸

مسلمانوں کا نظام تعلیم و تربیت: — حصہ اول للعہ، حصہ دوم صہ

بصائر قرآنی ۱/- — ہندوستان میں اجنبی راج ۱/۸ —

قصص القرآن مکمل جلد چہارم، پانچ روپیے -

مضامین ابو السلام دو حصوں میں آٹھ روپیے -

سلطان ٹیپو - دو روپیہ بارہ آنے -

اسمٰعیل شہید - ایک روپیہ آٹھ آنہ -

سندھ ساگر اکاڈمی - ٹمپل روڈ - لاہور

نفیس اکیڈیمی - حیدرآباد (دکن) کی نفیس ترین پیشکش

مقام جمال الدین افغانی - چودھویں صدی ہجری کے مجدد اعظم کے حالات، خیالات اور پیامات کا مرقع - اردو زبان میں افغانی پر یہ پہلی کتاب ہے -
قیمت تین روپیہ

اسلام کے سیاسی تصورات :- اسلام کی تعلیمات اور سیاسی تصورات کی تصریح مقتدر مفکرین کے قلم سے - قیمت دو روپیہ بارہ آنہ

داستان کربلا :- تاریخ اسلام کی وہ دردناک کہانی جسکی یاد تیرہ سو سال بعد بھی مسلمانوں کو تڑپاتی ہے - واقعہ کربلا پر مشاہیر کے مقالات کا مجموعہ - قیمت دو روپیہ چودہ آنہ

سیر افغانستان :- از علامہ سید سلیمان ندوی، شاہ کابل نادر شاہ کی دعوت پر علامہ اقبال - سر راس مسعود - اور علامہ سید سلیمان ندوی افغانستان گئے تھے - یہ اسی تاریخی سفر کا روزنامچہ ہے
قیمت دو روپیہ آٹھ آنہ -

کوہ نور کی سرگزشت :- دنیا کے مشہور ہیرے کی مستند کہانی جو اپنے ساتھ سیکڑوں خونچکاں داستانیں رکھتا ہے - قیمت ایک روپیہ چار آنہ

ذکر جمیل :- ماہر القادری کے نعتیہ کلام کا مجموعہ - قیمت ایک روپیہ بارہ آنہ

نازیت :- از شاہ حسین رزاقی ایم-اے دنیا کی اس خوفناک تحریک کی کہانی جنے کروڑوں انسانوں کو تباہ و برباد، لاکھوں بیوہ و یتیم بنا دیا - قیمت دو روپیہ بارہ آنہ -

قائدین کے خطوط جناح کے نام :- مترجمہ سعید صدیقی
قیمت دو روپیہ مجلد رنگین گرد پوش -

فلسفہ عجم :- علامہ اقبال کے انگریزی مقالات کا ترجمہ - قیمت تین روپیہ دو آنہ مجلد -

نثر ریاض خیرآبادی :- مرتبہ عقیل احمد جعفری، ریاض صرف شاعری ہی کا شہسوار نہ تھا بلکہ وہ نثر نگاری کا بھی مرد میدان تھا - ریاض نے اپنے شباب کے بہترین ایام نثر نگاری میں صرف کئے، اتنی رنگین، نفیس اور شیریں نثر کی بنیاد ڈالی جو بعد والوں کیلئے نمونہ ثابت ہوئی - قیمت دو روپیہ آٹھ آنہ

فکر اقبال :- علامہ اقبال کے افکار بلند پر مشاہیر اہل قلم کے گرانقدر مقالات کا مجموعہ قیمت چار روپیہ مجلد

تصورات اقبال :- از شاغل فخری مرحوم - علامہ اقبال کے فلسفیانہ و حکیمانہ خیالات کی تشریح و توضیح - قیمت تین روپیہ چھ آنہ مجلد

حکمت اقبال :- تعلیم اقبال، پیام اقبال اور فلسفہ اقبال پر مشاہیر کے مقالات کا مجموعہ -
قیمت چار روپیہ مجلد -

افادات محمد علی :- از رئیس احمد جعفری - ہندوستان کے آتش نواز لیڈر کے مضامین و تقاریر کا مجموعہ - قیمت تین روپیہ بارہ آنہ مجلد

افسانے - ناول - ڈرامے

بھوکا ہے بنگال :- مرتبہ ابراہیم جلیس، بنگال کی بھوک سارے ہندوستان کی بھوک ہے - بنگال کی موت سارے ہندوستان کی موت ہے - بنگال - ٹیگور اور نذر اسلام کا بنگال، سحر و نغمہ کا وطن آج بھوک، وباؤں اور موت کا شکار ہو رہا ہے - اسکی الم ناک تصویریں اس مجموعہ کے افسانوں اور نظموں میں دیکھئے - کیا آپ میں تاب نظارہ ہے؟ جوش، جگر، اختر شیرانی، سردار جعفری، وامق، ساحر، مخدوم، دیوندر ستیارتھی، سومناتھ ہری کا دل بھوکے بنگال کے دل کے ساتھ دھڑک رہا ہے - قیمت دو روپیہ بارہ آنہ

چالیس کروڑ بھکاری :- ابراہیم جلیس جلیس کی کہانیاں ہمارے دور کی سنگین ترین کہانیاں ہیں ان بورژوا اقتدار کے خلاف جنگی ہوئی جو انیوں کا احتجاج ہے اور باغی روحوں کا رقص وحشیانہ، جو ایک سرکش جھنڈے کے تلے طلوع فردا کا مژدہ سنا رہی ہیں -
قیمت دو روپیہ بارہ آنے

زرد چہرے :- ابراہیم جلیس، جلیس کی ہر تحریر ایک زہریلا احتجاج ہے - اس میں کہیں جنسی جذبات کے گھناؤنے خاکے اور کہیں بھوک اور بیکاری کے بوجھ تلے دم توڑتی ہوئی انسانیت کے نوحے ہیں
قیمت دو روپیہ بارہ آنہ -

آج کل کے رومان :- چودہ بلند پایہ خواتین کے بلند پایہ افسانوں کا مجموعہ -
قیمت دو روپیہ بارہ آنے -

طوفان :- از رئیس احمد جعفری (ناول) یہ دل کے سمندر کا طوفان ہے - جو ایک عورت کی زندگی میں اٹھا اور تنکے کی طرح بہالے گیا -
قیمت تین روپیہ چھ آنہ مجلد

سرنوشت :- ایک ایسا دلدوز افسانہ جسکی تخلیق میں آہوں اور دل پاروں سے کام لیا گیا ہے - قیمت دو روپیہ

کرنل لارنس :- کرنل لارنس کی پراسرار زندگی کے مستند حالات - جس نے اپنی پوری زندگی ملت اسلامیہ کی تباہی میں صرف کی -
قیمت دو روپیہ بارہ آنہ

مظلوم دوشیزہ :- (جون آف آرک) کا اردو ترجمہ - فرانس کی نجات دہندہ کسان لڑکی جسے اہل ملک نے زندہ جلا دیا -
قیمت تین روپیہ -

خطا :- قیسی رامپوری (ناول) عورت کے دردمند دل میں چھپے ہوئے دکھوں کی دردناک داستان - قیمت تین روپیہ

سزا :- قیسی رامپوری (ناول)
قیمت دو روپیہ چار آنہ -

ضربیں :- قیسی رامپوری (افسانے)
قیمت تین روپیہ

غبار :- قیسی رامپوری (افسانے)
قیمت دو روپیہ چار آنہ

حادثے :- عروج (افسانے)
قیمت دو روپیہ چار آنہ

محبوبہ :- عطیہ شوکت (ناول)
قیمت دو روپیہ

ہچکیاں :- صدیقہ بیگم سیوہاروی (افسانے)
قیمت تین روپیہ چار آنہ

دل کی آگ :- ظفر واسطی (ناول)
قیمت ایک روپیہ بارہ آنہ

پیٹ کی ماری :- مبارز الدین
قیمت ایک روپیہ بارہ آنہ

ملنے کا پتہ :- چودھری محمد اقبال سلیم گاہندری - پروپرائٹر
نفیس اکیڈیمی - عابد روڈ - حیدرآباد (دکن)

موجودہ ادب سے انتخاب

نظم

بانگ درا ... مجلد .. اقبال ... للعہ
بال جبریل --- " -- " --- للعہ
ضرب کلیم --- " --- " --- سے
زبور عجم --- " --- " --- للعہ ۸ر
ارمغان حجاز --- " --- " -- للعہ ۸ر
پس چہ باید معہ مسافر ... " ... -- عا ۸ر
پیام شباب --- قاضی نذر الاسلام عہ ۴ر
رنگ بست --- اثر لکھنوی --- عہ ۸ر
شعلۂ شبنم --- جوش ملیح آبادی -- صہ
عرش و فرش --- " -- " --- للعہ
حسین اور انقلاب " -- " -- عہ
شعرستان --- اختر شیرانی --- عہ
دھڑکنیں --- احمد ندیم --- عہ ۸ر
الطاف کے گیت .. الطاف مشہدی - عہ ۸ر
گلبانگ حیات - امین حزیں -- سے
کفر و ایمان -- بہزاد لکھنوی -- عہ ۸ر
تغلقہ - حاجی لقلق عہ ۱۲ر ، منقار لقلق - عہ ۸ر
گیت مالا ... صلاح الدین میراجی - ۸ر
نقش چغتائی --- چغتائی .. عہ
مرقع چغتائی -- " -- صہ للعہ

تاریخ
اسلام
سید امیر علی شاہ
کا
مکمل تین جلدوں
میں با محاورہ
اور سلیس ترجمہ
از
باری علیگ
فی حصہ عہ ۴ر
مجلد مکمل ہر سہ حصہ
سے ۸ر

نثر

رحمت اللعالمین مکمل تین جلد .. قاضی سلیمان - صہ ۱۲ر
مقالات جمال الدین افغانی مترجم سید ایم ڈی ایم اے - عا ۸ر
راہگذر -- عاشق بٹالوی (افسانے) ---- عا ۸ر
پطرس کے مضامین --- پطرس (مزاحیہ) ---- عا
مضامین فلک پیما ------ (مزاحیہ) --- سے ۱۲ر
کیلے کا چھلکا --- سند باد جہازی (مزاحیہ) --- عا
گنجہائے گرانمایہ -- رشید احمد صدیقی ----- عا
گفت و شنید -- بشیر ہاشمی .. عا ، گرد و پیش (افسانے) سے
خوفناک دنیا -- سید محمد علی شاہ (اول، دوم) --- سے ۱۲ر
اردو ادب جنگ عظیم کے بعد --- ڈاکٹر عبد اللہ --- ۱۲ر
خار و گل - ایم اسلم للعہ ۸ر ، مزاحیہ ڈرامہ - خلیل --- عا
ٹیپو سلطان - امجد علی عہ ، جرم و سزا - باری علیگ - عہ ۴ر
جاہ و جلال - تبسم - عہ ۸ر ، دروازہ - کرشن چندر -- عا
شب غم - ایم اسلم -- عا ۴ر ، کروٹ - منٹو عا ، منٹو کے مضامین عا ۸ر
لیلےٰ کے خطوط ... قاضی عبد الغفار ------- عا ۸ر
اس نے کہا --- " " ------- عا ۸ر
مجنوں کی ڈائری - " " ------- عا
افسانۂ زریں - اسما طیب حسین عہ ، جواب - کرنل مجید ملک عہ
شمع --- اے آر خاتون (ناول) ---- صہ ۱۰ر
تصویر ------ " " ------ للعہ ۱۰ر

نوٹ :- مکمل فہرست کتب مفت طلب فرمائیں

اردو اکاڈیمی لاہور

کاردار پروڈکشنز کا قابلِ فخر لاثانی شاہکار

شاہجہاں

ڈائرکشن :- پروڈیوسر ڈائرکٹر اے۔ آر۔ کاردار

اداکار

سہگل۔ راگنی۔ جیراج

موسیقی :- نوشاد
گانے :- مجروح سلطانپوری
آرٹ ڈائرکٹر :- اچریکر

عکاسی :- دویچہ
صدابندی :- ایم کاترک
کاسٹیوم :- فیض

ایم۔ ڈی کنور۔ سلوچنا چٹرجی۔ ہمالیہ والا۔ نذیر بیدی۔ انوری۔ کیسر بائی۔ منیر سلطانہ
اور نسرین

کاردار پروڈکشنز کا جذبات انگیز و نغمہ بار سوشل فلم

قیمت

پروڈیوسر :- پی۔ این اروڑہ
افسانہ و ڈائرکشن
نذیر اجمیری

موسیقی :- نوشاد
گانے
مجروح سلطانپوری

اداکار :- سلوچنا چٹرجی۔ امبر۔ صوفیہ۔ بدری پرشاد۔ انوری۔ شاکر۔ شاردا۔ نذیر بیدی۔ کیسر بائی۔ امیر علی۔ نواب جان اور لے شاہ

تفصیلات کے لئے لکھئے :- کاردار پروڈکشنز۔ پریل۔ بمبئی ۱۲

سالنامہ "نگار" جنوری سنہ ۴۶ء

انتقاد نمبر

(حصۂ اوّل)

"حصۂ دوم" کے لئے فروری، مارچ سنہ ۴۶ء کے مشترکہ نمبر کا
انتظار کیجئے جو مارچ کے اول ہفتہ میں شایع ہوگا
فروری سنہ ۴۶ء کا پرچہ علحدہ شایع نہ ہوگا

ضروری اعلان

فروری سنہ ۴۶ء کا پرچہ علٰحدہ شایع نہ ہوگا، بلکہ مارچ کے پرچہ میں شامل ہوگا

اور یہ مشترکہ اشاعت "سالنامہ" کا دوسرا حصہ ہوگی، جو
دو چند ضخامت پر شایع ہوگا اور اسکی قیمت بھی فی کاپی عہ ہوگی

جلد ۴۹	فہرست مضامین ماہ جنوری سنہ ۴۶ء	شمارہ ۱

مغرب میں تنقید کا ارتقاء ۔۔۔۔۔۔۔۔ پروفیسر محمد احسن فاروقی ایم۔اے ۔۔ ۹

ادب کا مقصد ۔۔۔۔۔۔۔۔ پروفیسر ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی ایم۔اے ۔۔ ۱۹

فنِ تنقید ۔۔۔۔۔۔۔۔ پروفیسر محمد نعیم الرحمٰن ایم۔اے ۔۔۔۔ ۲۷

عربوں کا فنِ تنقید ۔۔۔۔۔۔۔ پروفیسر شوکت سبزواری ایم۔اے ۔۔۔۔ ۵۷

عشقیہ شاعری ۔۔۔۔۔۔۔ پروفیسر فراق گورکھپوری ایم۔اے ۔۔۔۔ ۶۸

معیارِ نقد ۔۔۔۔۔۔۔ پروفیسر محمد عبد القیوم حسرت نعمانی ایم۔اے ۔۔ ۷۶

اُردو افسانہ کا تاریخی و تنقیدی مطالعہ ۔۔۔۔۔ پروفیسر خواجہ احمد فاروقی ایم۔اے ۔۔۔۔ ۹۱

شعر۔ (عربوں کے نقطۂ نظر سے) ۔۔۔۔ نیاز فتحپوری ۔۔۔ ۱۰۴

انتقادی استقراء کی ایک مثال ۔۔۔۔ نیاز فتحپوری ۔۔۔ ۱۱۱

نگار

مدیر اعلیٰ : نیاز فتحپوری

شمار ۱	جنوری سنہ ۱۹۴۶ء	جلد ۴۹

ملاحظات

ہر سال جنوری کا پرچہ کسی خاص موضوع پر شایع کرنا، نگار کی وہ خصوصیت خاصہ ہے، جس سے ہر شخص واقف ہے اور اس وقت تک جتنے مباحث علم و ادب اس سلسلہ میں پیش کئے جا چکے ہیں، انکی اہمیت بھی کسی سے پوشیدہ نہیں۔ لیکن شاید اس کا علم کم لوگوں کو ہوگا کہ اس مقصد کو پورا کرنے کے لئے ہم کو کتنی کاوش و جانکاہی سے کام لینا پڑتا ہے

اس سلسلہ کا آغاز مومن نمبر سے ہوا، جو سنہ ۲۸ء میں شایع ہوا تھا اور اُس وقت سے لیکر تا ایندم (اُنیس سال کے زمانہ میں) ایک بار بھی اس التزام و خصوصیت کو ترک نہیں کیا گیا، اور عزم و ارادہ یہی ہے کہ آیندہ بھی اس روایت کو برابر قایم رکھا جائے

اس میں شک نہیں کہ موجودہ دورِ ترقی میں "مباحث" کی کمی نہیں لیکن ان پر مفکرانہ گفتگو کرنے والوں کی یقیناً کمی ہے اور اسی لئے باوجود اس کے کہ میں نے ہمیشہ "موضوعِ سخن" کے انتخاب میں "سخن گسترانہ" گفتگو کی گنجایش کا بھی کافی خیال رکھا، دقتوں سے دوچار ہونا ہی پڑا

فنی حیثیت سے "انتقاد نمبر" کی اشاعت کا خیال اب سے کئی سال قبل پیدا ہوا تھا، لیکن اسی دشواری کے خیال سے یہ ارادہ ملتوی ہوتا رہا، اور غالباً اب بھی ملتوی ہی رہتا اگر پچھلے چند سال میں، ہمارے ادیبوں کا ذوقِ "انتقاد" دفعتاً اتنی ترقی نہ کرلیتا

میرا مقصود اس مخصوص اشاعت سے یہ تھا کہ خالص فنی نقطۂ نظر سے موضوع "نقد" پر گفتگو کی جائے اور اس فن کی تاریخ اور اس کے فلسفہ و نظریات کو پیش کر کے معیاری "اصولِ نقد" سے ادبی دُنیا کو آگاہ کیا جائے۔ میں اپنے اس مقصد میں کس حد تک کامیاب ہو سکا ہوں، اس کا فیصلہ قارئین نگار کے ہاتھ میں ہے، لیکن اس سلسلہ میں میرا یہ کہنا غالباً غلط نہ ہوگا کہ "فن نقد" پر اتنی مفید معلومات یکجا آپ کو اس سے قبل شاید کہیں اور نظر نہ آئی ہوں گی، اور اگر نگار کی یہ مخصوص اشاعت، اس موضوع پر "آخریں لفظ" کی حیثیت نہیں رکھتی، تو کم از کم اسکا اعتراف کرنا ہی پڑے گا کہ نگار نے جو یہ نئی راہ کھولی ہے، اس پر لوگوں کا چل پڑنا اب نسبتاً زیادہ آسان ہو جائے گا

مجھے افسوس ہے کہ بعض نہایت قیمتی مقالات شایع ہونے سے رہ گئے۔ اس کا ایک سبب تو یہ تھا کہ وہ دیر میں موصول ہوئے اور دوسرے یہ کہ کاغذ کی جو مقدار نگار کے لئے حکومت نے مقرر کی ہے، وہ اس سے زیادہ ضخیم پرچہ نکالنے کی اجازت نہ دے سکتی تھی۔ چنانچہ پروفیسر مجنوں، پروفیسر احتشام حسین، پروفیسر آل احمد سرور، ڈاکٹر ابواللیث صدیقی اور دیگر حضرات کے نہایت اہم مقالے اس اشاعت میں شامل نہ ہو سکے اور ہم مجبور ہو گئے کہ اس سالنامہ کا دوسرا حصہ (اتنا ہی ضخیم) جو باقی تمام مضامین پر مشتمل ہو، مارچ میں شایع کریں۔ فروری میں اس کی اشاعت اسلئے ناممکن ہے کہ کتابت و طباعت نیز کاغذ کی دشواریاں ہم کو اس کا موقعہ نہیں دے سکتیں کہ جنوری کی اشاعت کے پندرہ دن بعد ہی دو چند ضخامت کا پرچہ پھر شایع کریں

بہرحال آپ فروری کے نگار کا انتظار نہ کیجئے، کیونکہ وہ مارچ کے پرچہ کے ساتھ شامل ہوگا اور مارچ کے پہلے ہفتہ میں شایع ہو جائے گا

سالنامہ کے دوسرے حصہ کی اہمیت کا اندازہ آپ کو اس کے بعض مضامین کے عنوانات سے ہو سکتا ہے :-

۱-	ادب کی جدلیاتی ماہیت	از	پروفیسر مجنوں گورکھپوری
۲-	اُصولِ نقد کا تعین	از	پروفیسر سید احتشام حسین رضوی
۳-	معیار شعر و سخن خود شعراء کے نقطۂ نظر سے	از	ڈاکٹر ابواللیث صدیقی
۴-	رومانی تخیلیت اور اشتراکی واقعیت	از	پروفیسر ضیاء الحسن
۵-	تنقید کا مارکسی نظریہ	از	ممتاز حسین بی۔اے
۶-	فن نقد اور ابلاغ	از	عبدالقادر ام۔اے
۷-	تنقید اور اسکا ارتقاء اُردو ادب میں	از	علی سجاد مہر اکبر آبادی بی۔اے

مغرب میں تنقید کا ارتقاء

(محمد احسن فاروقی لکچرارِ انگلش۔ شیعہ کالج لکھنؤ)

(۱)

ارسطو یوروپ کا سب سے پہلا نقاد ہے۔ حالانکہ ارسطو کے قبل یونانی ادب میں بھی تنقید کی مثالیں ملتی ہیں مگر ارسطو پہلا وہ شخص ہے جس نے باقاعدہ تنقید کی بنیاد ڈال کر تنقید کو فن و سائنس کی حیثیت دی۔ کچھ لوگ فلاطون کو سب سے پہلا نقاد سمجھتے ہیں مگر فلاطون سے پیشتر بھی متعدد فلسفیوں کے مقالات میں، شاعروں کے اشعار میں، ڈرامہ نگاروں کے مکالموں میں، جگہ بہ جگہ تنقیدی مقالات ملتے ہیں۔ لیکن یونان زیادہ تر سیاسی معاملات و سیاسی نصب العین سے اثر پذیر رہا اور فلاطون بھی زیادہ تر سیاسیات کی طرف متوجہ تھا۔ اس نے شاعری کی حقیقت پر محض اس وجہ سے غور کیا کہ آیا اس کی "کامل ریاست" میں شاعر کو بھی جگہ ملنی چاہئے یا نہیں اور وہ اس نتیجہ پر پہونچا کہ "کامل ریاست" سے شاعر کو نکال دینا ہی بہتر ہوگا۔ فلاطون شاعری اور دیگر فنون کے بالکل خلاف تھا مگر وہ شاعری کی اصلیت کو خوب سمجھتا تھا، اور اس کی مخالف رایوں سے بھی فنِ تنقید کو اور خاص طور پر اس کے شاگرد رشید ارسطو کو کچھ اہم ابتدائی اشارے ضرور ملے یہ ارسطو کا کام تھا کہ اسی نے ان اشاروں سے فایدہ اُٹھا کر تنقید کو اس درجہ مکمل کر دیا کہ آج بھی یورپ میں کوئی ایسا نقاد نہیں نظر آتا جو کسی نہ کسی طرح پر اس کا دست نگر نہ ہو۔

ارسطو کی سب سے بڑی اہمیت یہ ہے کہ اس نے فنِ شاعری و تنقید کو سیاسیات، اخلاقیات و فلسفہ وغیرہ سے الگ کر کے ایک خاص وجداگانہ حیثیت دی۔ اس نے شاعری کو بھی منطق۔ اخلاق و فلسفہ کی طرح انسانی علوم کا اہم شعبہ تسلیم کر کے اعلیٰ شاعری کے اُصول قایم کئے۔ یونانی شاعروں کے شاہکار سامنے رکھ کر اس نے کچھ اُصول بنائے جو خالص تنقیدی ہیں اور جو اس کی منطق و فلسفہ کے اُصولوں کی طرح ہر قوم کے لئے اور ہر زمانہ کے لئے مشعل راہ ثابت ہوئے حالانکہ اس کے کچھ اُصول اس کے پیشرووں کے مقالات میں بھی ملتے ہیں مگر ان سب اُصولوں کو یکجا کرنا اور ان میں بیش بہا اضافہ کر کے انھیں ایک بالکل نئے نقطۂ نظر کے مطابق نہایت غیر جانبدارانہ انداز سے پیش کرنا اس کا بہت اہم کام ہے۔ ارسطو کی نظر تمام ان اصنافِ نظم و نثر پر ہے جو یونان میں رائج تھے اور اس کی تنقید ادب کے ہر پہلو پر مکمل تبصرہ ہے۔ شاعری

کو وہ زندگی کی "نقل" یا "عکس کشی" (Imitation) کہتا ہے۔ یہ نقل خوبصورت۔ لطیف اور پر اثر طریقہ پر کی جاتی ہے اور اس لئے وہ زندگی کی ہو بہو نقل نہیں ہوتی بلکہ زندگی سے کچھ زیادہ مکمل نقشہ ہمارے سامنے پیش کرتی ہے۔ شاعر کچھ اشخاص کا ذکر کرتا ہے مگر اس طریقہ پر کہ ان کے حرکات واطوار ہمہ گیری لئے ہوتے ہیں۔ شاعری کا اثر جذبات پر ہوتا ہے اور اس کی چند مختلف قسمیں بھی ہیں جن میں سب سے اہم قسم ٹریجڈی ہے جو ایک سنجیدہ۔ مکمل اور اہم واقعہ کی نقل مکالمہ کی صورت میں اس غرض کے ساتھ ہوتی ہے کہ انسانی جذبات خوف کو برانگیختہ کرکے قلوب کو ان جذبات سے صاف کر لے۔ ٹریجڈی میں واقعہ سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے اور یہ واقعہ ایسے انسان کی بابت ہوتا ہے جو باوجود تمام اوصاف کے بھی کوئی ایسی کمزوری رکھتا ہے جو اس کی تباہی کا باعث ہوتی ہے۔ واقعہ اور اداکار دونوں اس طرح کے ہوتے ہیں، ——— جو ہر طرح قرین قیاس ہوں اور غیر امکانی ممکنات پر ممکن امکانات کو ترجیح دیجاتی ہے۔ ٹریجڈی کا ہیرو کچھ خلاف معاملات سے جنگ کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے اور آخر میں ایسے شخص کی ناکامیابی یہ دکھاتی ہے کہ انسان کائنات اور قوانین قدرت کے مقابلہ میں کسی قدر بے بس ہے۔

اس کے علاوہ ارسطو نے زبان کی خوبی یا "دوسروں کو بہلانے کی قوت" پر بھی بحث کی ہے یعنی فصاحت وبلاغت، بیان وبدیع کا بھی مکمل طور پر ذکر کیا ہے۔ رومی نقادوں نے زیادہ تر ارسطو کے نظریہ سے اثر لیا ——— روم میں مقرری کا زیادہ تر چرچا تھا اور نقادوں نے زیادہ تر ان اُصولوں پر غور کیا جن سے سامعین پر اچھا اثر ڈالا جاسکے۔ رومی فلسفیوں کا وہ گروہ جن کو اسکالیاسٹ (Scholiasts) کہتے ہیں قواعد وبیان ہی کو تنقید سمجھتا رہا۔ سیسرو (Cicero) روم کا بڑا مقرر بھی یہی خیال رکھتا تھا۔ ہورتیس (Horace) نے بالاعلان کہا کہ ارسطو کے قوانین سے الگ نہ ہونا چاہئے۔ ہورتیس کی تنقید اور سب پر یہ فوقیت رکھتی ہے کہ اس نے ذوق دینا ہی نہیں بلکہ سبق دینا بھی شاعری کے اہم فرایض میں گنا اور اس کے اقوال کا آیندہ نقادوں پر بڑا اثر پڑا۔ مگر رومی نقادوں میں سب سے زیادہ اہمیت کوانٹلین (Quintilian) کی ہے کیونکہ وہ پہلا شخص ہے جس نے نثر کو بھی ایک فن ثابت کیا۔ تنقید کی مستقل اصطلاحات بنائیں یونانی اور رومی تنقید کا ایک ساتھ مطالعہ کرکے مقابلاتی تنقید (Comparative Criticism) کی بنیاد ڈالی حالانکہ اپنے ملک کے دیگر نقادوں کی طرح وہ بھی زیادہ تر زبان کی خوبیوں پر بحث کرتا ہے اور خیالات وغیرہ کی طرف بالکل متوجہ نہیں ہے۔

یونان میں بھی ڈیونی سس (Doinysius) پھلاسٹریٹس (Philostratus) اور لوسین (Lucian) نے اسی تقلید کو قایم رکھا غرض چھ صدیاں گزر گئیں اور نقاد بیان وبدیع کے اُلجھاوے ہی میں پڑے رہے۔ کیا یونانی اور کیا رومی ارسطو کے علم بیان کی تقلید سے سر مو بھی ترقی تو کیا تجاوز بھی نہ کر سکے۔

آخر یونان ہی میں پھر ایک زبردست نقاد پیدا ہوا جس نے فن تنقید کو پھر سے زندہ ہی نہیں کیا بلکہ ایک بالکل نئی روح ڈال دیا یہ شخص لونجینس (Longinus) تھا اور وہ صحیح طور پر اسی طرز تحریر کا موجد کہا جا سکتا ہے جسکو آیندہ

نقادوں نے رومانی تنقید (Romantic Criticism) کہا۔ جس طرح یورپ کے تقلیدی نقادوں (Classical Criticism) کے لئے ارسطو کے قوانین احکام الٰہی ہیں اسی طرح رومانی نقادوں کے لئے لونجینیس کا مقالہ بھی مشعل راہ ہے۔ تقلیدی تنقید اور رومانی تنقید میں اہم فرق یہ ہے کہ اول الذکر ادب کے شاہکاروں کو کچھ خاص اُصولوں (عموماً ارسطو کے اُصولوں) کے ماتحت جانچتی ہے اور آخر الذکر میں اُصول کوئی اہمیت نہیں رکھتے بلکہ نقاد کی الہامی کیفیات اسے ادیب کے نقطۂ نظر تک پہونچا دیتی ہیں اور وہ کسی ادیب پر یا اس کے شاہکار پر اسی طرح رائے دیتا ہے جیسے کہ اپنے جگری دوست کی بابت۔ لونجینیس بھی اول اول تقلید کا پیرو تھا مگر اس نے جلد سمجھ لیا کہ موجودہ قوانین شاعری کی اہمیت سمجھانے کے لئے ناکافی تھے۔ عام طور پر یہ سمجھا جاتا تھا کہ شاعری کو سبق آموز، لطیف اور دلکش ہونا چاہئے مگر لونجینیس نے کہا کہ یہ سیدھا سا معیار بالکل ناکافی ہے کیونکہ یہ شاعری کے اصل اثرات جیسے جذباتی کیف۔ جوش۔ وجد وغیرہ کی طرف کوئی بھی اشارہ نہیں کرتا اس نے شاعری کی سب سے اہم صفت سبلیمٹی (Sublimity) قرار دی اور اس صفت کی بابت یہ بتایا کہ یہ اکتساب سے حاصل نہیں ہو سکتی بلکہ قدرتی ہوتی ہے یہ شاعر کے کلام کو نہ محض اعلیٰ پایہ بلکہ کمال بدرجۂ اتم بخشتی ہے اور نقاد اس کو سمجھ نہیں سکتا بلکہ اس کو اپنی قوت تخئیل پر اثر سے پہچانتا ہے۔ لونجینیس نے اس الہامی کیفیت پر بڑا زور دیا اور اسی وجہ سے اس کی تنقید رومانی ہے۔ مگر آئندہ رومانی نقادوں کے خلاف وہ تقلید کو بالکل بیکار نہیں سمجھتا "شکوہ" کے ذریعہ کی تفصیل دیتے ہوئے اس نے بیان و بدیع کا ذکر کیا ہے اور اکتساب کو بھی ضروری کہا ہے مگر وہ زیادہ تر زور خیالات کے شکوہ اور جذبات کی تیزی پر دیتا ہے۔ اس کے مطابق شاعری میں سب سے زیادہ اہم صفت جوش ہے جو ایک عجیب الہامی پاگل پن کی مدد سے الفاظ میں اُتر آتا ہے اور ان کے بہاؤ سے ظاہر ہوتا ہے، کوئی شاعر اُسوقت انتہائی اعلیٰ اور خوب کہلانے کے لائق ہوتا ہے جبکہ وہ پڑھنے والے کی قوت رجوع کو انتہائی کشش سے اپنی طرف مبذول کرلے اور یہاں تک اثر کرے کہ اس کے حافظہ پر ہمیشہ ہمیشہ کے لئے جم جائے۔

(۲)

زمانہ متوسط میں مذہب کا بیجا اثر غالب تھا اور اس لئے ان تمام صدیوں میں فنون اور تنقید دونوں کی ترقی بالکل رکی رہی۔ متعدد نقاد ضرور گزرے مگر انھوں نے کسی طرح بھی تنقید کو ترقی نہیں دی۔ اس تمام دور کا حاصل محض ایک تنقیدی مقالہ ہے جو اطالوی شاعر ڈانٹے (Dante) نے روزمرہ کی بول چال کو لاطینی سے بہتر ثابت کرنے کے لئے لکھا تھا۔ یہ شاعر اپنی شاعری کے لئے سب سے بہتر زبان کی تلاش کرتا تھا اور بحث کے بعد اس نے یہ ثابت کیا کہ شاعر کو وہ زبان استعمال کرنا چاہئے جو تہذیب یافتہ طبقہ۔ عوام۔ شعراء اور تجار یکساں سمجھ سکیں۔ یہ زبان عام فہم ہوگی اور اسکا دیہاتی ہونا مناسب نہیں ہے۔ اس سلسلہ میں ڈانٹے شاعری کی بابت بھی رائے زنی کرتا ہے۔ شاعر کو مضمون کا خیال پہلے کرنا چاہئے اور اس کے خیالات خوبی۔ محبت اور اخلاق (Salus, Venus, Virtus) سے بھرے ہونا چاہئے

"عمق خیال" (gravitas Sententiae) ہر عمدہ نظم کی سب سے ضروری صفت ہے اور یہ صفت الفاظ و طرز ادا کے ذریعہ ظاہر ہوتی ہے۔ طرزِ ادا میں بلند پایہ شاعروں کی سی شان و شکوہ ہونا چاہئے۔ الفاظ بھی شاندار اور موزوں چن کر بول چال کی زبان میں داخل کئے جائیں اور یہ الفاظ گہرے رنگوں کی طرح ایسے دیرپا ہوں کہ جلد غائب نہ ہو سکیں۔

ترقی علوم کے زمانہ میں تقلیدی تنقید پھر سے زندہ ہوئی اور نقادوں نے ارسطو کے اُصولوں کو طرح طرح سے دہرایا۔ تعجب ہے کہ یہ زمانہ جس میں رومانی ادب اور رومانی شاعری کو غیر معمولی ترقی ہوئی تنقید کے باب میں تمام تر تقلیدی ہی ہے۔ مگر یہ ضرور ہے کہ اس زمانہ کے نقاد عہد متوسط کے نقادوں کی طرح تقلید کے پیرو نہیں ہیں جیسا کہ خاص طور پر انگلستان کے دو بڑے نقادوں کے خیالات سے ظاہر ہوتا ہے۔ سر فلپ سڈنی (Sir Philip Sidney) اور بن جانسن (Ben Jonson) دونوں یونانی تقلید کے طرفدار ہیں مگر ان کا نقطۂ نظر ایک دوسرے سے جدا ہے اور اس دور کے دوسرے نقادوں سے بالاتر ہے۔ اول الذکر کی تنقید زیادہ تر گاسن (Gosson) کے اقوال کے جواب میں ہے جس نے شاعری کو نہایت ذلیل فن ثابت کیا تھا۔ اور اس میں تمام تر بحث یونانی لفظ ویٹیس (Vates) (شاعر) کی تشریح کے بعد شاعر کی اعلیٰ حیثیت ثابت کرنے میں صرف کی گئی۔ مگر جب سڈنی اُصول شاعری پر بحث کرتا ہے تو قدما کا بالکل پیرو ہو جاتا ہے محض اس اثر میں وہ قدما سے آگے ہے کہ وہ شاعری کی صفت لطف اندوزی پر سب سے زیادہ زور دیتا ہے۔ سڈنی کی تنقید میں کہیں کہیں آزادی کے بھی اثرات پائے جاتے ہیں جیسے کہ اسکی پرانے بیلیڈ چیوی چیز (Ballad Chevy Chase) کی تعریف میں مگر وہ تقلید میں اتنا جکڑا ہوا ہے کہ اپنے زمانہ کے تمام ادب کو بُرا کہتا ہے محض اس وجہ سے کہ وہ پُرانے اُصولوں پر پورا نہیں اُترتا۔ بن جانسن نے میدان تنقید میں اس لئے قدم رکھا کہ وہ اپنے زمانہ کے ادب کی بے قاعدگی سے گھبرا کر اس میں تہذیب اور قاعدہ لانا چاہتا تھا۔ اخلاق اور شاعری کو ایک نہیں تو ایک سا ضرور سمجھ کر اس نے اپنے زمانہ کو یہ سمجھانے کی کوشش کی کہ قوت شاعری اور ضمیر میں اہم لگاؤ ہے اور بالاعلان کہا کہ وہ شاعری کو فلسفی اُصولوں میں جکڑنا چاہتا تھا۔ اس کے مطابق شاعر وہ ہے جو طبیعت میں پیدائشی کمال رکھتا ہو۔ محنت برداشت کر سکے دوسروں کا کلام سامنے رکھ کر اس سے بہتر کہہ سکے اور کافی علم و فضل رکھتا ہو۔ اس نے یہ بھی کہا کہ شعر میں زبان و خیال، قالب و روح کی طرح مل کر ایک مجسمہ پیدا کرتے ہیں اور اس کا اہم قول یہ بھی ہے کہ سچا نقاد وہی ہو سکتا ہے جو شاعر بھی ہو۔ سڈنی اور بن جانسن دونوں کی تنقید نے سترھویں اور اٹھارھویں صدی کی تنقید پر گہرا اثر ڈالا۔

(۳)

سترھویں صدی میں تنقید کا زیادہ تر دور دورہ فرانس میں رہا جو تمام تر تقلیدی تھی۔ بوآلو (Boileau) ریسین (Racine)۔ کورنیل (Corinelle) اور لابسو (La Bossu) اس دور کے اہم قانون ساز سمجھے جاتے ہیں۔ ان چاروں میں بوآلو سب سے زیادہ نمایاں ہے۔ اس فوجی افسر نے ادب میں بھی قواعد کے

احکام لگائے اس کے حساب سے شاعری کا کام قدرت کو قواعد کے موافق لے آنا ہے۔ قاعدے کے متعلق ارسطو کے اقوال آخری الفاظ ٹھیرائے۔ شاعر کا کام ان قواعد کی اس طرح پابندی کرنا ہے کہ سرمو بھی تجاوز نہ ہونے پائے۔ ہر شاعر کا یہ فرض ٹھیرا کہ جس صنف سخن میں طبع آزمائی کرے اسی صنف کے کسی بڑے یونانی یا رومی شاعر کا کلام ہر وقت سامنے رکھے، قوت سبب کو اپنا راہنما بنائے۔ طبیعت پر پورا قابو رکھے اور عروض کی سختی سے پابندی کرے۔ حقیقت یہ ہے کہ بولو شاعری کی اصلیت نہ سمجھتا تھا محض ادب کی سوکھی ہڈیوں کو ادب سمجھا۔ مگر کچھ زمانہ کا طور ایسا تھا کہ اپنے ملک ہی میں نہیں بلکہ دیگر ممالک میں اور بالخصوص انگلستان میں اس کا اتنا اثر مانا گیا کہ اس کے خلاف بہت سی آوازیں بلند ہوئیں۔

محض انگلستان میں ایک مشہور شاعر اور نقاد بولو کے خلاف اٹھا۔ انگریزی شاعر ڈرائیڈن (Dryden) نے قدما کی تقلید کا سخت پیرو ہوتے ہوئے بھی اپنے زمانہ کے نقادوں کی غلطیوں کو خوب سمجھا اور اپنی غیر معمولی تنقیدی قابلیت کی مدد سے وہ نیا طرز تنقید نکالا جس کی وجہ سے اکثر لوگوں نے اس کو موجودہ تنقید کا موجد کہا ہے۔ وہ اچھی طرح سمجھتا تھا کہ بولو کے قوانین قدرت کے خلاف تھے اور اس نے شاعری کی ماہیت کو اپنے زمانہ تک کے سب نقادوں سے بہتر واضح کیا۔ ارسطو کی کورانہ تقلید کو اس نے یہ کہکر ختم کر دیا کہ ارسطو کے قانون یونانی ادب کی بابت تھے اگر وہ ہمارے ادب کا مطالعہ کرتا تو بہت مختلف قانون بناتا اور اپنی رائیں بدل دیتا۔ ادب کو وہ ایک زندہ اور جاری رہنے والی طاقت کہتا ہے، جو ہر زمانہ کے ساتھ بڑھتی گھٹتی رہتی ہے اور ہر ملک اور ہر قوم میں الگ خصوصیات نمایاں کرتی ہے۔ اس کے نزدیک شاعری کا مقصد وجدانی کیفیت طاری کرنا ہے اسی کیفیت کے ماتحت لطافت اور سبق آموزی دونوں آجاتی ہیں۔ وہ بھی شاعر کو زندگی کا "نقال" یا "نقشہ کش" مانتا ہے۔ مگر وہ شاعر کی نقل کو اصل سے اس قدر زیادہ خوبصورت سمجھتا ہے کہ جو اصل سے الگ ہوکر شاعر کی ذاتی چیز ہو گئی ہو۔ شاعر کی اس قوت کا نام جو اس کے نقل کو اصل سے بہتر کر دیتی ہے، ڈرائیڈن "تخیل" (Imagination) بتاتا ہے۔ اسی قوت کو اس نے خوب واضح نہیں کیا مگر اسکی اہمیت ہر جگہ زور کے ساتھ جتائی۔ اس کی ڈرامہ پر تنقید میں ارسطو کا اثر اور اس سے زیادہ بن جانسن کا اثر نمایاں ہے مگر اس باب میں بھی وہ ارسطو سے الگ ہوکر "واقعہ" (Action) سے زیادہ مفہوم یعنی ادا کار اور مضمون کو اہم قرار دیتا ہے۔ قطع نظر ان باتوں کے جو ڈرائیڈن کی تنقید میں اس کے دور کے اثر سے نمایاں ہیں، یہ کہنا بیجا نہ ہوگا کہ اس نے فن تنقید میں ایک انقلاب عظیم پیدا کر دیا۔

مگر ڈرائیڈن کے ہمعصر اور اٹھارھویں صدی کے انگریزی نقاد اس کے انقلابی جذبات کی کوئی داد نہ دے سکے اٹھارھویں صدی کے چار بڑے نقاد پوپ (POPE)، ایڈیسن (Addison)، برک (Burke) اور ڈاکٹر جانسن، بولو اور اس کے اسکول کے اصولوں کو دہراتے رہے۔ پوپ نے ان اصولوں کو نظم کیا۔ ایڈیسن (Addison) نے انگریزی نظموں کو ان اصولوں سے ناپا۔ برک نے ان پر فلسفیانہ نظر ڈالی اور جانسن نے

ان کو مذہبی اُصولوں کی طرح مان کر ان کی پیروی اپنا انسانی فرض سمجھا۔ ان نقادوں میں سے اڈیسن اور برک نے قوت تخیل کی تحقیق میں بھی وقت صرف کیا مگر ان کی تحقیقات زیادہ تر لاک (Locke) کے فلسفہ اور علم نفسیات پر مبنی ہیں۔ اور لاک کا علم اٹھارویں صدی کے اختتام سے پہلے ہی پرانا ثابت ہو چکا تھا۔

(۴)

موجودہ رومانی تنقید کا آغاز جرمنی میں ہوا۔ انگلستان و فرانس کی طرح یہاں بھی تقلید کا زور تھا مگر ونکلمن (Wickle man) نے ڈرائیڈن کی طرح یہ ظاہر کر کے کہ یونانی اُصولوں کے جسم کے بجائے روح کی تقلید ہونا چاہئے، رومانی تقلید کی بنیاد ڈالی جرمن رومانی تنقید میں ونکلمن سے زیادہ اہم ہستی لیسنگ (Lessing) کی ہے۔ لیسنگ نے تمام فنون بلکہ خاص طور سے شاعری و مصوری پر گہری نظر ڈالی۔ اس نے فنون کے حلقہ کو وسیع کیا اور برخلاف قدیم نقاد کے یہ سمجھا کہ محض خوبصورت اشیا ہی نہیں بلکہ ہر قسم کی چیزوں اور افراد کی نقل فن کے ذریعہ ہو سکتی ہے، فن کار اپنے فن کے ذریعہ ہر بد نما شئے کو بھی حُسن و خوبی بخشتا ہے اس کی رائے میں ہر فن کو حقیقت پر مبنی ہونا چاہئے اور پر اثر ہونا چاہئے۔ وہ فنون کے طرز ادا کو بہت اہمیت دیتے ہوئے یہ بتاتا ہے کہ ہر فن الگ طرز ادا رکھتا ہے اور مصوری و شاعری سے مثالیں لیکر اس امر کو ثابت بھی کرتا ہے۔ ہر فن کے میڈیم یا ذریعہ کو بھی بہت اہمیت دیتا ہے کیونکہ اس میڈیم پر قابو پاکر ہی تو فن کا درجہ کمال تک پہونچ سکتا ہے مثلاً مصور کو "جگہ" پر قابو حاصل کرنا ہے اور شاعر کو الفاظ کے لگاؤ پر اسی کے نزدیک فن کار کے لئے اہم علمی نکتہ یہی ہے کہ وہ کسی طرح ان خاص صفات طرز ادا پر قابو پائے جو اس کے فن کے لئے مخصوص ہیں۔ لیسنگ نے اس بات کی زیادہ وضاحت کرتے ہوئے یہ بھی اظہار کیا کہ ہر فن کچھ خاص طریق زندگی ہی کا نقشہ کھینچ سکتا ہے مثلاً مصوری حرکات و جذبات کو اور شاعر کے رنگ و روپ اور دیگر مادی جزویات کو بہت خوبی سے نہیں دکھا سکتا۔ اسی طرح لیسنگ نے ثابت کر دیا کہ ہر فن اپنی جگہ پر ضروری ہے۔ اسی طرح جرمنی کے عینی فلسفیوں نے بھی رومانی تنقید کی ترقی میں اہم حصّہ لیا۔ شلیگل (Schlegel)۔ کانٹ (Kant)۔ فکٹے (Fichte) نے شاعری کو بالکل الہامی ثابت کر کے شاعر کو پیغمبر کا رتبہ دیا۔

ان سب نقادوں سے قطع نظر کر کے رومانی تنقید زیادہ تر رومانی شعراء ہی کے ہاتھ میں دکھائی دیتی ہے۔ اس دور کے ہر شاعر نے اپنا نیا طرز شاعری ایجاد کیا اور اپنی نئی شاعری کے اُصول بناتے ہوئے شاعری کی حقیقت پر بھی کافی بحث کی۔ اس سلسلہ میں جرمن شاعر گوئٹے (Goethe) کو زیادہ اہمیت حاصل ہے اور اس کے بعد نقاد کولرج آتا ہے جس نے رومانی تنقید کو انتہا تک پہونچا دیا۔ ان کے علاوہ انگریزی شعرا بلیک (Blake)۔ ورڈس ورتھ (Wordsworth) اور شیلی (Shelley) نے بھی رومانی تنقید کو قائم کرنے میں بڑا حصّہ لیا۔ یہ سب شعرا جرمن عینیت سے متاثر تھے اور ان سب نے شاعر کو پیغمبر کا ہم مقابل کہا ہے۔ بلیک پہلا شخص تھا جس نے انگریزی

شاعری کو قدما کی جکڑ بندیوں سے آزاد کرنے کے لئے بالا علان کہا "ہمیں یونانی یا رومی مثالوں کی ضرورت نہیں ہم کو محض اپنی قوت تخیل کا جو ہمارے اندر روحانی قوت جذب ہے پیرو ہونے کی ضرورت ہے۔ اور اس نے اپنے عمل شاعری کو تقلیدی شعراء کے علم و عروض سے بھی آزاد رکھا اور اپنے تنقیدی مقالات اور نظموں میں بھی قوت الہام کی اہمیت کو دہراتا رہا۔ ورڈسورتھ نے شاعر کے احساسات و جذبات کو وہی اہمیت دی جو بلیک نے الہامی کیفیات کو اس نے اپنی نئے طرز کی نظموں میں دیہاتی زندگی اور اپنے مناظر قدرت سے الہامی تجربات کو جگہ دی اور شاعری کے لئے عوام کی زبان کو موزوں ثابت کیا چنانچہ اس کی نظمیں زیادہ تر صاف، سادی اور عام فہم زبان میں ہیں اور تقلیدی دور کی پیچیدہ و خشک تراکیب سے صاف ہیں، ورڈس ورتھ کا اثر اس کے دور کے تمام شعراء نے قبول کیا۔ خاص طور پر شیلی نے کیفیات و جذبات کو ضروری ثابت کرتے ہوئے شاعری کو انسانی جذبات کے ادا کا ذریعہ بتایا اور قیود بیان و عروض سے بالکل آزادی اور بے تعلقی دکھائی۔ بلیک، ورڈس ورتھ اور شیلی تینوں نے شاعری کو تمام علوم و فنون کی روح کہا اور اس آزادانہ شاعری کی بنیاد ڈالی جو ہر ملک اور ہر قوم میں رائج ہوتی جاتی ہے۔

مگر ان سب رومانی شاعروں کی روح رواں اور ان کی شاعری کا باریک بیں نقاد کولرج (Coleridge) تھا تنقید کے باب میں اس نے در کے دریا بہا ڈالے اور شاعری و تنقید کے قریب قریب ہر پہلو پر بسیط فلسفیانہ تنقید کی۔ اس کا سب سے اہم تنقیدی قول قوت تخیل کی تعریف کے باب میں ہے ایک عرصہ تک غور و خوض کے بعد اس نے قوت شاعری کو انسیلاسٹک اے جی نیشن (Ensamplastic Imagination) بتایا اور اس کی متعدد طریقوں پر تعریف کی اس کو کولرج نے وہ آسمانی قوت کہا جو شاعر کو متعدد اور مختلف چیزوں کو ایک جا جمع کر کے نئی جیتی جاگتی صورت دینے کی قابلیت عطا کرتی ہے۔ کولرج نے اس عجیب و غریب طاقت کے جس کو وہ انسان کے اندر خدا کی آواز بھی کہتا ہے اقسام بھی بتائے ہیں اور خصوصیات بھی گنائے ہیں اور یہ بھی بتایا ہے کہ جس قدر زیادہ یہ قوت شاعر میں خدا کی آواز کہلانے کے لائق ہوگی اتنے ہی کمال تک شاعر پہونچ سکے گا۔ اس کا قول ہے کہ شاعر قدرت کی نقل نہیں کرتا ہے بلکہ قدرت کو اپنے کلام میں اپنے نئے طریقہ پر رچاتا ہے۔ کولرج تنقیدی قوانین کے بالکل خلاف ہے۔ وہ شاعری کے لئے جذبات بالکل ضروری سمجھتا ہے اور یہ بھی ظاہر کرتا ہے کہ شاعر کے تمام خیالات چاہے وہ فلسفیانہ اخلاقی یا تعلیمی ہوں جذبات میں ڈوبے ہوتے ہیں اور اسی لئے لطیف ہوتے ہیں۔ کولرج موجودہ یورپ کا سب سے بڑا نقاد ہوتا اگر اس کی تنقید میں دو اہم غلطیاں نہ ہوتیں اول یہ کہ اس نے اپنی تنقید میں فلسفہ کو بہت زیادہ دخل دیا ہے اور دوسرے یہ کہ اس نے تنقید کو بالکل ذاتی اور انفرادی فن بنا دیا۔

اس وجہ سے یورپ کا سب سے بڑا نقاد کہلانے کا سب سے زیادہ اہل جرمنی کا نقاد شاعر گوئٹے ٹھہرتا ہے۔ اس کی تنقید بدرجہ اتم رومانی ہے مگر اس نے کولرج کی طرح تقلید کو بالکل ٹھکرا نہیں دیا۔ اوائل عمر میں وہ بالکل رومانی تھا

مگر آخر میں اس نے رومانی اور تقلیدی تنقید کو ملا کر فن تنقید کو مکمل کر دیا۔ کولرج نے اپنے مقالات میں اکثر گوئٹے کی ترجمانی کی ہے اور اس کی علمی تنقید کو واضح کیا ہے۔ گوئٹے نے ان صفات کی تفسیر کی جو پیدائشی شاعر میں ہوتی ہیں اور کولرج نے یہی صفات شیکسپیر کے کلام میں دکھائی ہیں یہ صفات چار ہیں اول اشعار کی شیرینی روانی اور کمال دوسرے ایسے مضمون کی طرف رجحان جو عام زندگی سے الگ ہو، تیسرے جوش وجذبات سے بھرے ہوئے تخیلات، چوتھے عمق و زور خیال۔ گوئٹے نے ان صفات کا ذکر کرتے ہوئے شاعری اور نقادی کے ہر پہلو پر کچھ نہ کچھ ضرور کہا ہے اور کولرج نے بھی یہی کیا ہے۔ مگر ان دونوں نقادوں کی بحثوں سے ان کی تنقید نگاری کا فرق بھی خوب نمایاں ہو جاتا ہے۔ کولرج ہر جگہ فلسفہ کو بیجا دخل دیتا ہے مگر گوئٹے ہر جگہ عملی اور عام فہم اصولوں سے بحث کرتا ہے۔ گوئٹے کے لئے فلسفہ سے زیادہ اہم نقاد کا تجربہ یعنی دنیاوی معاملات اور پرانے شعراء کے بابت علم ہے۔ کولرج کے نزدیک کلام کی باقاعدگی زیادہ اہمیت نہیں رکھتی مگر گوئٹے، ارسطو اور تقلیدی تنقید کے مطابق کلام کی مکمل باقاعدگی کو بڑا اہم اصول سمجھتا ہے۔ اسی طرح گوئٹے کے تمام تنقیدی اقوال رومانی اور تقلیدی اصولوں کا مجموعہ ہیں۔ انگلستان کے دیگر مشہور نقادوں میں ہیزلٹ (Hazlitt) لیمب (Lamb) اور ہنٹ (Hunt) زیادہ تر کولرج کے اور ڈی کوئنسی (De Quincey) کارلائل (Carlyle) وغیرہ گوئٹے کے پیرو ہیں۔ گوئٹے اور کولرج کا اثر اس دور پر بہت رہا اور آجکل بھی ان دونوں کے کافی پیرو ہیں۔

(۵)

انیسویں صدی کے آخری نصف میں تنقید شاید انتہائی ترقی پر پہونچ گئی اور شاید یہ دور تنقید کا زریں عہد کہلانے کے لائق ٹھہرے مگر اتنا ضرور ہے کہ گوئٹے کی مکمل عملی تنقید کا اثر ایک طرف اور نئے سائنس کی روح نے دوسری طرف تنقید کو بلند پایہ علم اور سائنس ضرور بنا دیا۔ تنقید کو اس حد تک پہونچانے میں دو زبردست نقادوں کا بڑا ہاتھ تھا اول فرانسیسی نقاد سانت بیو (Sainte Beuve) اور دوسرے انگریزی شاعر نقاد میتھو آرنالڈ (Matthew Arnold) سانت بیو نے زیادہ تر نقاد کی اصلیت اور اہمیت پر غور کیا اور کامل نقاد کے لئے کچھ امور ضروری قرار دئے۔ اس نے بتایا کہ نقاد کو کسی شاعر کی بابت رائے دینے سے پہلے اس شاعر کو خوب سمجھ لینا ضروری ہے اور اس فرض سے عہدہ برآ ہونے کے لئے اسے ایک طرف شاعر کی حیات کا گہرا مطالعہ کرنا چاہئے اور دوسری طرف فطرت انسانی کے سمجھنے میں مہارت حاصل کرنا چاہئے۔ شاعری کی طرح نقادی کو بھی اس نے پیدائشی وخداداد قوت گردانا اور شاعر و نقاد کے کاموں میں فرق یہ بتایا کہ شاعر انسانی فطرت پر عبور رکھتا ہے جبکہ نقاد کا کمال انسانی فطرت اور فن شعر دونوں کو خوب جاننا ہے —— سانت بیو کے ہم وطن اور ہمعصر ٹائین (Taine) اس دوران میں یہ ثابت کر دیا تھا کہ ہر ملک اور ہر قوم کی شاعری اس ملک اور قوم کی سوشل، جغرافیائی، اخلاقی اور تاریخی اثرات کا

نتیجہ ہے اور اس لئے نقاد کو ان سب اثرات سے واقف ہونا اتنا ہی ضروری ہے جتنا کہ کسی شاعر کی سوانح حیات سے۔ سانت بیو نے اس بات کو مانتے ہوئے یہ بتایا کہ محض سوشل اور دیگر اثرات کا جاننا ہی ضروری نہیں ہے کیونکہ یہ اثرات یہ امر واضح نہیں کر سکتے کہ دو شاعر جو ایک ہی ماحول میں پلے اور بڑھے ہوں اس قدر مختلف کیوں ہو جاتے ہیں اور یہ راز شاعر کی ہستی اور اس کی فطرت ہی کے مطالعہ سے حل ہو سکتا ہے۔ اس کی رائے میں نقاد کو چاہئے کہ جس شاعر کے کلام پر وہ تنقید کرنا چاہتا ہے اس کے تمام کلام کا بغور مطالعہ کرے کہ شاعر کی بنائی ہوئی دنیا کو اپنی توت تنقید کے ذریعہ اور اپنے علم کی مدد سے دوسرا جنم دیکر پیش کرے۔

میتھو آرنالڈ، گوئٹے کو ہر دور کا بہترین نقاد کہتا ہوا سانت بیو کو اپنا خاص اُستاد مانتا ہوا اور قدمائے یونان کے اُصولوں کو حد سے زیادہ اہمیت دیتا ہوا میدان تنقید میں در آیا۔ زیادہ تر لوگ اس کو یورپ کا سب سے بڑا نقاد کہنے کے لئے طیار نہیں مگر یہ سب مانتے ہیں کہ اس نے علم تنقید کی بنیاد ڈالی اور اس علم کو ہر صورت سے مکمل کرنے کی ایک حد تک کامیاب کوشش ضرور کی وہ ارسطو سے لیکر اپنے زمانہ تک کے ہر نقاد کے مقالات پر عبور رکھتا تھا اپنا نصب العین اس نے یہ ٹھہرایا کہ یورپ کے تمام نقادوں کے اُصول کو ملا کر اپنے نئے اُصول بنائے اور انہی کے مطابق تمام شعراء کے بابت اپنی رائے دے۔ اس کی تنقید آسانی سے دو بڑے حصوں میں تقسیم ہو سکتی ہو ایک وہ جو شاعری کے بابت ہے اور دوسری وہ جو تنقید نگاری کے بابت ہے۔ اس کی رائے میں نقاد کا کام ایک طرف شاعر اور اس کے فن کے رشتہ کو سمجھنا اور دوسری طرف پبلک اور شاعر کے رشتہ کو سمجھنا ہے۔ اول الذکر معاملے میں وہ کلام کے جانچنے کے کچھ اُصول بتائیگا اور انکی مدد سے تمام شعرا اور ادیب پر اپنی رائے دے گا۔ آخر الذکر معاملے میں اس کا کام پبلک پر صحیح اُصولِ تنقید روشن کر کے پبلک کا مذاق درست کرنا ہوگا۔ عام رائے یہ ہے کہ آرنالڈ نے نقاد کی ہستی کو حد سے زیادہ اہمیت دی۔ یہ رائے درست ہے کیونکہ وہ نقاد کے فرائض کو پیغمبر کے فرائض تک لے آتا ہے اور یہ کہتا ہے کہ نقاد کا کام دنیا کے ہر ملک و قوم کے بہترین خیالات کو یکجا کر کے نہایت غیر جانبدارانہ طریقہ پر تمام نوع انسان پر ظاہر کرنا اور اس طرح تہذیب و تمدن کو ترقی دینا ہے۔ اس نے بار بار کہا کہ نقاد کو انسانی کمال کا نصب العین سامنے رکھنا چاہئے اور ہر اس امر سے بری رہنا چاہئے جو کہ اسے اس نصب العین سے ہٹا دے کیونکہ قدرت نقاد کو آیندہ نسلوں کے لئے ایک پختہ شاہراہ بنانے کے لئے پیدا کرتی ہے۔ شاعری کو وہ "زندگی کی تنقید" کہتا ہے اور اعلیٰ شاعری کی پہچان کے لئے ہومر، ڈانٹے، شیکسپیر اور ملٹن سے کچھ مثالیں دیکر یہ کہنے پر اکتفا کرتا ہے کہ جو روح شاعری ان امثال میں ہے وہی اعلیٰ پایہ کے شاعر میں ہونا چاہئے اس کی تنقیدیں مقابلاتی تنقید میں بھی اہم اضافہ کرتی ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ وہ ہر طرح سے مکمل نقاد ہوتا اگر اس کے اُصولوں کا دائرہ اتنا تنگ نہ ہوتا کہ اسے اکثر ان سے ہٹ کر جانبدارانہ رائے یا ان میں اُلجھ کر بالکل غلط رائے نہ دینا پڑتی۔ آرنالڈ نے آیندہ نسلوں کے لئے جو شاہراہ بنائی وہ اس قدر زیادہ

پختہ تھی کہ وہ اس پر پھیلا اور آیندہ نسلوں نے اسی پر چلنے سے انکار کیا۔

آرنالڈ کے کچھ ہی عرصہ بعد یورپ کے نقادوں کی تقسیم دو فرقوں میں ہو گئی ایک فرقہ "فن اخلاق کے لئے" (Art for morality's sake) اور دوسرا "فن تنقید کے لئے" (Art for Art's sake) کا راگ الاپنے لگا۔ اول فرقہ روسی ناول نگار ٹالسٹائے (Tolstoy) اور انگریزی نثر نگار رسکن (Ruskin) کو پیغمبر مانتا رہا اور دوسرے فرقہ نے انگریزی نقاد پیٹر (Pater) کو اپنے مذہب کا اوتار کہا۔ ان فرقوں نے کوئی بڑے اہم نقاد نہیں پیدا کئے مگر ایک طرف ٹالسٹائے اور رسکن اور دوسری طرف پیٹر علم تنقید میں کافی اہمیت رکھتے ہیں۔ ٹالسٹائے اور رسکن مذہب، اخلاق و فن کو ایک ہی چیز سمجھتے ہیں اور فن کے ہر بڑے شاہکار کے اثر کو خالص مذہبی اثر بتاتے ہیں۔ برخلاف ان کے پیٹر فن کو مذہب اور اخلاق کی معمولی حدود سے بالاتر اور زندگی کی زیادہ سچی اور جیتی جاگتی تصویر کہتا ہے اور فن کی حسن و خوبی کے اثر کو جو طرز ادا سے ظہور میں آتا ہے، اخلاقی اور مذہبی تاثرات سے بہتر بتاتا ہے۔

(۶)

دورِ حاضر کی تنقید کا اندازہ لگانا اور چند الفاظ میں اس کے ارتقاء کی تاریخ پیش کرنا بہت مشکل ہے لیکن یہ ضرور ماننا پڑتا ہے کہ آجکل کے نقاد سب سے زیادہ اونچے معیار پر پہونچ چکے ہیں۔ ہر ملک اپنا الگ نمایاں نقاد رکھتا ہے اور اسکے ملک میں اس کے پیرؤں کی تعداد بھی کافی دکھائی دیتی ہے مگر ان میں سے کوئی بھی ایسا نہیں دکھائی دیتا جس نے تمام مغرب کی تنقید پر کوئی نمایاں اثر ڈالا ہو۔ اگر ان میں اہم ترین ہستی تلاش کی جائے تو طرۂ امتیاز اطالوی فلسفی کروچے (Croce) کے سر رہیگا۔ کروچے ادب کو فلسفیانہ نگاہوں سے دیکھتا ہے اور فن کو فلسفہ کے برخلاف منطقی نہیں بلکہ الہامی کیفیات کا نقشہ بتاتا ہے۔ یہ کیفیات شاعر کے دل پر طاری ہوتی ہیں اور وہ محض اپنے دل کی تسکین کے لئے نہ کہ دنیا پر اثر ڈالنے کے لئے ان کیفیات کو فن میں ادا کرتا ہے۔ کروچے کا سب سے اہم تنقیدی خیال اس کے فن کی تعریف ہے جس کو اسپانی ڈرامہ نگاروں نے غلط سمجھ کر اس نئے فن کی بنیاد ڈالی جو "اکسپریشن ازم" (Expressionism) کہلاتا ہے۔ کروچے کو الہامی تاثرات کا چھاپا کہتا ہے اور اس لئے اس کے نزدیک کسی فن کے شاہکار میں زندگی کے چند چھوٹے چھوٹے ٹکڑے اس طرح پر ایک جگہ جمع ملتے ہیں کہ اگر ان کو الگ الگ دیکھا جائے تو کچھ الگ الگ دھبے سے معلوم ہونگے مگر ایک جگہ دیکھنے سے ان میں نئے معنی پیدا ہو جاتے ہیں اور اس شاہکار کے دیکھنے یا سننے والے کے دماغ میں ایک خاص تصویر بن جاتی ہے۔ کروچے "امپریشن" (Impression) کو بہت اہمیت دیتا ہے اور ممکن ہے کہ آیندہ نسلیں اس کے اصول کو بہتر سمجھ کر اس کے نظریہ کو فنِ تنقید کی ارتقاء میں اہم جگہ دیں۔

ادب کا مقصد

(پروفیسر ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی۔ لکھنؤ یونیورسٹی)

آدمی کی زندگی مرکب ہے جذبات و احساسات، ذکر و فکر، ہوش و خبر، نیت و اعمال سے، لیکن ادب کا بنیادی تعلق محض جذبات و احساسات سے ہے۔ ادب جذبات و احساسات سے متاثر ہونے یا ان کو متاثر کرنے ہی کا نام ہے۔ یہ تعلق اس قدر عام ہے کہ اس کی کچھ زیادہ تفصیل کی ضرورت نہیں۔ جب زندگی اور ادب کا تعلق اسقدر معروف ہو تو ادب کا مقصد متعین کرنے سے پہلے ہمیں زندگی کا مقصد متعین کرنا ہوگا۔

زندگی کا مقصد اصلی بقائے زندگی ہے۔ بقائے زندگی کے معنی ہیں کہ زندگی کو کسی نہ کسی طرح برقرار رکھا جائے۔ زندگی ایک تو ذاتی اور انفرادی حیثیت رکھتی ہے دوسری بنی نوع کی یا جماعتی حیثیت۔ مغرب میں ذاتی زندگی کو برقرار رکھنے کا نام ہی جماعتی زندگی کو برقرار رکھنا ہے یعنی صرف "جیو" پر زور دیا جاتا ہے۔ مشرق میں جماعتی زندگی کو برقرار رکھنا فرضِ اولین سمجھا جاتا ہے اور اُسی میں فرد کی زندگی کا قیام سمجھا جاتا ہے۔ یعنی 'جیو' سے پہلے "جینے دو" پر زور دیا جاتا ہے۔ مشرق اور مغرب کے ان متضاد تمدنی نقاط نظر کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔

اب بقائے زندگی کیونکر ممکن ہے؟ فطرت کے پاس اس کا صرف ایک طریقہ ہے یعنی تخلیق، مسلسل تخلیق، موت سے اسے کوئی واسطہ نہیں یہ مسلسل تخلیق کئے جاتی ہے۔ بے تکان اور بڑی شد و مد سے اس شغل میں مصروف رہتی ہے۔ کوہ و صحرا قطرہ و دریا، آبادی، ویرانے، خشکی و تری کہاں یہ مصروف کار نہیں۔ ایک آبشار کے مانند جلالی و جمالی شان کے ساتھ یہ حیات ہر جگہ رواں دواں، موجودہ اور مصروف نظر آتی ہے ہم لوگ اس طریقۂ تخلیق کو 'جنسیت' کی اصطلاح سے نامزد کرتے اور سمجھتے ہیں۔ یہی جنسیت ہمارے ادب میں کہیں فلسفۂ محبت کا بلند بانگ نام اختیار کرتی ہے، کہیں محض جرأت رندانہ کہلاتی ہے۔

لیکن فطرت کی یہ کارروائی تخلیق اس کی اپنی ہے۔ ہماری نہیں۔ ہم اس کے ہاتھوں مجبور محض ہیں لیکن ہمیں اختیار اُس وقت ضرور مل جاتا ہے جب ہم تخلیق میں آجاتے ہیں۔ اُس وقت ہم کم از کم اتنے تو با اختیار ہو جاتے ہیں کہ اُس زندگی کو اپنے قالب خاکی میں برقرار رکھ سکیں اُس عرصہ تک جب تک اُس مستعار قالب میں باقی رہنے کی سکت ہے جس حد تک اُس مستعار قالب کی ودیعات اس قابل ہیں کہ برقرار رکھی جاسکیں۔ اسی لئے ہم کوشش اسی کی کرتے رہتے ہیں کہ اپنی زندگیوں

کو زیادہ سے زیادہ عرصہ تک اور زیادہ سے زیادہ بہتر صورتوں میں برقرار رکھیں۔ اسی کوشش کا دوسرا نام 'تمدنی تاریخ' ہے اور اسی جد و جہد کی آخری منزل کا نام 'جنت' ہے۔

حیاتیات کا ایک بُنیادی مسئلہ یہ بھی ہے کہ جب ہمارا جسم کمزور ہو جاتا ہے یعنی قوت حیات ہم میں کمزور پڑنے لگتی ہے (خواہ بڑھاپے کے باعث یا بیماریوں کے باعث) تو حیات کا تقاضا تخلیق کی طرف مسلسل ہونے لگتا ہے تاکہ یہ مٹتا ہوا فرد اپنے اُس سلسلۂ حیات کو کھونہ دے جو اس تک پہونچا ہے 'حیات' کو اپنی بقا کا بیحد خیال رہتا ہے جیسا کہ اوپر بیان ہوا۔ دوسرے الفاظ میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ جسم میں جب 'حقیقت' کے مقابلے کی سکت نہیں رہتی تو گریز کا یہ طریقہ اختیار کرتا ہے کیونکہ اس میں 'حیات' کی بقا کا راز مضمر ہے ان حیاتی اور سماجی اُصولوں کی تشریح کے بعد انسان کے جذباتی اور حسّی کیفیتوں کے اُصولوں پر بھی نظر ڈال لی جائے جن کا تعلق براہ راست 'ادبیات' سے ہے۔ انسان کی جذباتی اور حسّی زندگی بھی چند اُصولو کے مطابق کٹتی ہے۔ یہ اُصول اُن جذباتی اور نفسیاتی تجربوں کو پیش نظر رکھ کر بنائے گئے ہیں جو ہماری زندگی میں ضرور پیش آتے ہیں اور اب بمنزلۂ قوانین کے ہو گئے ہیں۔ اصطلاح میں انھیں اُصول نفسیات کہا جاتا ہے۔ ان اُصولوں میں سے ایک بنیادی اُصول خاص طور سے قابل ذکر ہے۔

انسان ہر حالت میں 'برتر' رہنا چاہتا ہے۔ یہ 'خودی' یہ رفعت اور برتری کی خواہش ایک ایسی بنیادی جبلت ہے جو ہر جگہ ہر دل میں ہر ذی روح میں کارفرما ہے، ہماری تمناؤں اور آرزوؤں کا طلسم رنگیں اور دنیا کی ہماہمی اسی خلش برتری کی رہین منت ہے انسان ہر حالت میں 'برتر' رہنا چاہتا ہے، وقتی مجبوریوں کی اور بات ہے جسے مصلحت کہہ لیجیے، ورنہ خوشی سے کوئی انسان اپنے کو حقیر سمجھنا کبھی نہیں چاہتا۔ ہر نفس میں یہ کاوش ہر لمحہ موجود رہتی ہے، ہماری کشمکش، جد و جہد، نعرہ ہائے ہائے و ہو، سب اسی کی وجہ سے قایم و دایم ہیں۔ چنانچہ آدمی جب زندگی میں قدم رکھتا ہے تو اس کی انفرادی خودی دوسرے لوگوں کی خودی سے ٹکراتی ہے اگر وہ کامیاب ہو گیا تو فخر و مباہات کا تسکین پذیر جذبہ اُس کے دل میں پیدا ہوتا ہے اگر ناکامیاب رہا تو اس احساس کمتری پر غم و غصہ، رشک و حسد کے جذبات بیدار ہو جاتے ہیں۔ لیکن اکثریوں بھی ہوتا ہے کہ جب آدمی ناکامیاب رہتا ہے تو اُسے اپنی ناکامیابی تسلیم نہیں کرتا اور اس احساس شکست کو بھلا دینا چاہتا ہے کیونکہ اس سے اس کے احساس برتری کو تکلیف ہوتی ہے اور نفس اُس خاص وجہ تکلیف سے فرار ہو کر دوسرے میدانوں میں سرگرم کار ہو جاتا ہے۔ اس خاص صورت کو علم نفسیات میں 'گریز' کہتے ہیں۔ گریز کی مختلف شکلیں ہیں لیکن عام طور سے جو شکل نفس اختیار کرتا ہے وہ یہ ہے کہ غم روزگار بھلایا جاتا ہے شاہد و شراب میں۔

جو غم ہوا اُسے غم جاناں بنا دیا

در دلِ ما غم دنیا غم معشوق بود　　بادہ گر خام بود پختہ کند شیشۂ ما　　(عرفی)

تمام دنیا کی شاعری کا عموماً اور ایشیائی شاعری کا خصوصاً بیشتر حصہ اسی قاعدے کے تحت وجود میں آتا رہا ہے

اور جس کی بہترین مثالیں حافظ اور خیام کی شاعری ہے۔

کبھی یہ غمِ روزگار بھلایا جاتا ہے تصوف اور رواقیت میں۔ دنیا کی شاعری کا ایک معتد بہ حصّہ اسی جذبے کے تحت ظہور میں آیا ہے۔ عطار، رومی، سنائی، ٹیگور، مارکس عوریلیاس کے ملفوظات اس کی نمایاں مثالیں ہیں، ہماری اُردو شاعری میں درد اور راسخ عظیم آبادی اس صفت میں مشہور ہیں، ورنہ اس موضوع کے اچھے اشعار ہمارے اور اچھے شاعروں کے ہاں بیشتر ملتے ہیں۔

مزاجوں میں یاس آگئی ہے ہمارے، نہ مرنے کا غم ہے نہ جینے کی شادی (میر)
گر تجھ کو ہے یقین اجابت دُعا نہ مانگ یعنی بغیر یک دلِ بے مدعا نہ مانگ (غالب)

غیر معمولی حالتوں میں نفس اگر ان دونوں صورتوں میں سے کوئی بھی اختیار نہیں کرتا یا کسی طرح سے اپنا غم غلط نہیں کرتا (کسی طرح اس کا ماتم نہیں کر لیتا جیسے سودا نے شہر آشوب لکھ کر کیا) تو ناکامیابی کے غم وغصّہ میں اس کے لئے سوائے موت کے اور کوئی صورت رہائی کی رہ نہیں جاتی۔ اس لئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ گریز، بھی زندگی کی بقا کے لئے از حد ضروری اور ایک بالکل فطری چیز ہے۔

اب ادب کیا ہے اس کی بھی اجمالی تشریح یا تعریف کرنی لازم ہے ادب وہ سخنہائے گفتنی یا شنیدنی ہیں جو اپنی موضوع کی جدت اور (یا) حسن بیان کی چمک کے باعث لائق توجہ ہوتے ہیں۔ یا ادب نام ہے کسی حقیقت کے حسین ترین اظہار کا۔ ادب ایک چمکتا ہوا سورج ہے جس میں حرارت اور چمک دونوں ہونا ضروری ہیں۔ بعض اوقات لوگ محض چمک ہی سے مسحور ہو جاتے ہیں لیکن سچّا اور پائدار ادب وہی ہے جس میں حرارت بھی ہو ورنہ خالی چمک دمک چاند کی روشنی کی طرح محض خالی اور شرارہ کی چمک کی طرح وقتی ہوتی ہے۔ حرارت کا تعلق ادیب کے دل و دماغ سے ہوتا ہے، چمک یا حُسن کا تعلق اُس کے فن سے۔ لیکن یہاں ہمارا موضوع اُس کے دل و دماغ سے وابستہ ہے اس لئے حُسن یا فن کاری پر گفتگو یہاں خارج از بحث ہے۔

ادیب کے دل و دماغ کا غیر معمولی حالت میں ہونا ادب کی تخلیق کے لئے اول شرط ہے کیونکہ جذبات اور احساسات میں ہیجان یا غیر معمولی سکون اُسی وقت پیدا ہوگا جب انسان کی ذہنی کیفیت غیر معمولی ہو اور اُس وقت اس کے نطق سے جو فشار ہوگا وہی ادب کہلائے گا۔ انسان کے ذہن کی غیر معمولی کیفیت اُسی وقت ہوتی ہے جب اس کا ذہن محسوس کرے کہ دُنیا اس کے حسب منشا نہیں چل رہی ہے، انفرادیت اُسی وقت بیدار ہوتی ہے جب رکاوٹیں اور مشکلیں اُس کی راہ میں حائل ہو جائیں ذہن کو اپنی برتری کا احساس ہی اُس وقت ہوتا ہے جب یہ دقتیں اُس کی راہ میں مزاحم ہوں اُسے کوئی سخت روحانی تکلیف ہو۔ اور وہ ذہنیت اُس وقت اپنے کو کمزور سمجھے یا سمجھنے پر مجبور کی جائے تو اس لحاظ سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ ادیب ایک کمزور آدمی ہوتا ہے یا اُسوقت کمزور ہوتا ہے جب وہ ادیب ہوتا ہے۔

طاقتور آدمی کو نہ ادب کی ضرورت ہوتی ہے نہ ادبیات کے لئے فرصت - ایک طاقتور آدمی ایک ادیب ہو سکتا ہے لیکن صرف اپنی فرضی یا واقعی کمزوری کے لمحات میں - ہر بظاہر کمزور لیکن بہ باطن طاقتور یعنی غیر معمولی ذہن کا آدمی البتہ ہر وقت ادیب ہو سکتا ہے - کردار کا غازی نہ شاعری کرتا ہے نہ ادب پیش کرتا ہے اس کے لئے لذت کامیابی اسکے دل و دماغ میں غیر معمولی انتشار جذبات پیدا نہیں کرتی وہ لذت اس کے لئے معمولات میں سے ہے لیکن شکست کے لمحات میں شکست کی ذہنیت سے بچنے کے لئے ذہن ردعمل کے طور پر تفریح کا سہارا ڈھونڈتا ہے فنون لطیفہ کی پیدائش اسی کیفیت کے تحت ہے - دوسرے الفاظ میں یہ آسانی سے کہا جا سکتا ہے کہ ادب نام ہے حقیقت سے گریز کا خواہ یہ گریز وقتی ہو یا مستقل -

تو گویا ’گریز‘ کی دو قسمیں ہوئیں - ایک گریز وہ جو محض برائے گریز ہو، فرار برائے فرار - ایک گریز وہ جو قوت حاصل کرنے کے لئے کی جائے، جسے ہم ’ہجرت‘ کہتے ہیں، اخلاقی نقطۂ نظر سے ’ہجرت‘ کا درجہ گریز سے کہیں زیادہ ہے کیونکہ یہ قوت حیات حاصل کرنے کے لئے کی جاتی ہے تاکہ آدمی تر و تازہ اور توانا ہو کر پھر زندگی کی کشمکش کو سر کرنے کے قابل ہو جائے لیکن فرار برائے فرار بھی نفسیاتی حیثیت سے بالکل فطری اور ضروری ہے کیونکہ یہ بھی زندگی کو برقرار رکھنے کے لئے غیر شعوری طور پر ہوا کرتی ہے - اور اگر ادب برائے ادب سے مطلب ”فرار برائے قیام زندگی“ ہے تو ظاہر ہے کہ ایسے ادب کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا - نفسیاتی طور پر ایسی گریز بالکل بجا اور فطری قرار دیجائے گی اس لئے لائق مذمت نہیں - اگر ادب برائے ادب سے مطلب محض ادب برائے فن یا برائے حسن بیان ہے تو ظاہر ہے کہ ایسا ادب بیکار محض ہے جس سے یہاں سروکار نہیں - ادب برائے زندگی کا مطلب وہ ہوگا جسے یہاں ہجرت برائے زندگی کہا گیا ہے - اور جس طرح ایک نفسیاتی مریض کے لئے اخلاقی طور پر یہ ضروری ہوتا ہے کہ اُسے صحت بخشی جائے ’فرار‘ کی صورت کو ’ہجرت‘، اور ’ہجرت‘ کو حقیقت نگاہی میں تبدیل کر دینا ادبیات میں بھی اخلاقی نقطۂ نظر سے ایک سعی مستحسن ہوگی لیکن جنون کی حالت میں بھی اگر ’ذہن‘ بے راہ رو نہ ہو بلکہ انسان اپنے نفس کی گھاٹیوں میں ڈوبتا چلا جائے تو ایسا جنون ایسا ’فرار‘ ادبیات کے لئے ایک ابدی کارنامہ ہوگا، دنیا کے تمام مشاہیر ادیبوں کے شہپارے اسی ’فرار‘ کے مرہون منت ہیں -

اس نفسیاتی اور اخلاقی بحث کو ختم کرنے سے پہلے آیئے ادبیات کو عموماً اور اُردو ادب کو خصوصاً مثال کے طور پر نظروں کے سامنے رکھ لیں -

جب سے آدمی نے تمدن اختیار کیا ہے اُس کی تاریخ میں بہت کم زمانے ایسے گزرے ہیں جب آدمی آدمی کا غلام نہ رہا ہو - سامراجیت نے ذہن انسانی کو تقریباً ہمیشہ غلام رکھا - اس لئے اعلیٰ دل و دماغ کی صلاحیت اور اعلیٰ ذہن رکھنے والوں کو اپنی مادی زندگیوں میں ’گریز‘ کے موقعے پیش آتے رہے اور کثرت سے پیش آتے رہے اور زندگی کی خاطر ان کے افکار اس ذہنی کشمکش سے نجات پانے کے لئے رنگین خیالی اور رنگین بیانی میں منتقل ہو کر شعر و ادب کا سرمایہ

بنتے رہے ۔ شاہد و شراب میں محو ہو جانے کے علاوہ یہ لطف انبساط یا فشار غم مجاز سے بلند ہو کر حقیقی شراب و شاہد کی طرف بھی سجدہ ریز ہوتا رہا اور اپنے لئے عمل، زندگی اور اخلاقیات کے مخصوص نصاب اُن مخصوص حالات میں بناتا رہا۔ دوسرے الفاظ میں مخصوص سیاسی حالات مخصوص ادبی اور اخلاقی پیداوار پیش کرتے رہے ۔ اپنے اُردو ادب کے شعری اور ادبی کارناموں پر نظر ڈالئے اس کو بھی اس کے سیاسی پس منظر میں دیکھئے تو یہ بات اور نمایاں ہو جائے گی۔ اُردو شعر و ادب نے جب یہاں جنم لیا تو ہندوستان میں شاہی یا شہنشاہی دور عرصے سے چلا آرہا تھا۔ سامراجیت میں جیسا کہ بیان ہو چکا ہے فرد واحد اتنا آزاد اور مختار نہیں ہوتا جتنا کہ جمہوری سلطنتوں میں (ہندوستان میں ریاستی دنیا کا ذہن اب بھی کتنا غلام ہے!) ایسی غلامانہ ذہنیت کے دور میں جو اعلیٰ دل و دماغ پیدا ہوگا اگر وہ دربار سے وابستہ نہ ہو سکا تو پھر محرومیٔ قسمت کے گلے کے ساتھ ساتھ اس کے ذہن میں یا تو ذہنی عیاشی پیدا ہو جائے گی یا تصوف اور رواقیت کا پیدا ہو جانا ضروری ہے ۔ دنیا کا وجود اسے محض اعتباری معلوم ہوگا رئیسوں کی ریاست اور امیروں کی امارت پر اُسے رشک نہ آئے گا بلکہ وہ سمجھ لیگا کہ یہ بھی انقلابات دہر کا ایک تماشا ہے ۔

کیا اعتباریاں کا کل اُس کو خوار دیکھا   جس نے جہاں میں آکر کچھ اعتبار پایا   (میر)

مثال کے طور پر میر ہی کی شاعری کو دیکھ لیجئے، زمانہ کی حالت ابتر، اپنی اوقات خراب، حالت درویشانہ، مزاج شاہانہ، چنانچہ اُس کا دل و دماغ بیچارگی و بے بسی کے سمندر میں ڈوب کر رہ گیا، کوئی شعر دیکھ لیجئے رواقیت اور یاسیت سے لبریز نظر آئے گا ۔

جو پوچھا کہ کتنا ہے گل کا ثبات   کلی نے یہ سن کر تبسم کیا
اپنی تو یونہی گزری، یا روئے یا رلایا   کیا ذکر ہمصفیر و یارانِ شادماں کا
جہاں سے دیکھئے یک شعرِ شور انگیز نکلے ہے   قیامت کا سا ہنگامہ ہے ہر جا میرے دیواں میں

اور یہ صرف میر ہی تک محدود نہیں اُس عہد کا ہر شاعر رواقیت اور بیچارگی کے اسی اعصابی اضمحلالی یا صوفیانہ اعتدال میں مبتلا نظر آئے گا ۔ درد اور قائم کے ہاں بھی یہی درد قایم ہے ۔ میر حسن قصہ اور کہانی میں جی بہلاتے ہیں، سودا طرح طرح سے چیختے ہیں، کبھی شہر آشوب لکھتے ہیں کبھی ہجویں، کبھی شاہوں کی طرف دامن پھیلاتے ہیں کبھی ائمہ کی طرف۔ غرضکہ

سب احصل ان باتوں کا اک پارچہ ناں تھا

دوسرا دور انشا، مصحفی اور جرأت کا آتا ہے یہ لوگ بادشاہوں کی مصاحبت سے اپنا پیٹ پالتے ہیں اور باوجودیکہ صاحب علم و فضل ہیں لیکن کیا کریں اپنے فضل و کمال کو ڈبوتے اور غم دنیا کو بوالہوسی، رندی اور چوما چاٹی کے تصور میں بہلائے رکھتے ہیں ۔

غالب اور مومن کا زمانہ آتا ہے ۔ ذوق اور شاہ نصیر تو خیر سے ادب برائے ادب میں خود کو کھو دیتے ہیں مومن

عشق پردہ نشیں ہی میں محو ہو جاتے ہیں۔ غالب باایں قوت نظر و توانائی فکر، آخر دم تک فکر روزگار میں دیوانہ رہتا ہے اور آخر کار رواقیت میں پناہ لیتا ہے: ۔ دُردِ یک ساغر غفلت ہے چہ دنیا وچہ دیں

۱۸۵۷ء کا انقلاب سیاست ومعیشت کے ساتھ ذہنیت میں بھی ایک انقلاب برپا کرتا ہے۔ سامراجی حکومت تو انگریزوں کا بھی مطمح نظر ہے لیکن ان کی جادوگری کے طریقے دوسرے ہیں ان کے عہد میں کم از کم زبان وقلم پر اتنی پابندی نہیں رہتی۔ آزادی اور غلامی کے معانی میں وسعت پیدا ہو جاتی ہے تدبیر اور تقدیر کے حدود میں بھی انقلاب رونما ہوتا ہے، یعنی زندگی بسر کرنے کے طریقوں میں بیحد سہولتیں اور آسانیاں پیدا ہو جاتی ہیں۔ ذرائع نقل وحمل تیز سے تیز تر ہو جاتے ہیں۔ پریس کی ایجاد زبان قلم کی جنبشوں کو زیادہ سے زیادہ لوگوں تک جلد سے جلد پہونچانے لگ جاتی ہے۔ نقل وحمل کی آسانی اور شہری امن وامان کے باعث تجارت ملازمت اور اسی طرح زندگی بسر کرنے کے دیگر ذریعوں او طریقوں میں انتخاب کے مواقع زیادہ ملنے لگتے ہیں۔ انسان کا دل ودماغ اتنا مفلوج اور ہیبت زدہ نہیں رہتا جتنا کہ پیشتر تھا لامحالہ ارباب عقل وہمت میں اتنی آزادی گفت ورفتار کی بدولت جرأت رندانہ پیدا ہو جاتی ہے کہ وہ اپنی قوتوں کا جائزہ لیتے ہیں اپنے اسباب تنزل پر غور کرتے ہیں اور اپنی ترقی اور اصلاح کے منصوبے باندھنے لگتے ہیں۔ سرسید حالی آزاد اور انکے شرکار کار اس بیداری کے علمبردار ہیں جو اپنی تحریروں کی بدولت شعر وادب کے دریا کو جو ایک بند جھیل میں محصور ہو گیا تھا دوسری زرخیز وادیوں اور نئے میدانوں میں رواں کر دیتے ہیں۔

مغرب نے اپنے تمدن اور تہذیب کے جہاں نئے معیار اور نئے سکے ہندوستان میں برآمد کئے وہاں شعر وادب کے نئے خزانے، نئے گوہر، نئے جواہرات، نئے پیمانے اور نئی شرابیں بھی ہندوستان روانہ کیں، جن کی مختصراً تفصیل یہ ہے:

مغرب کی سوسائٹی میں فرد مرکز اصلی ہے اور سوسائٹی اسی سے مضبوط ہوتی ہے اس نظریے نے وہاں کے تمدن میں جس طرح فرد کو اولیت اور افضلیت دی ہے اُسی طرح شعر وادب میں بھی اُس نے مستحکم جگہ حاصل کی ہے۔ وہاں کا شاعر سامعین کو اپنی نظر کی طرف زیادہ متوجہ کرنا چاہتا ہے مشرق کی طرح خود کو فراموش نہیں کرتا، مغرب کا شاعر اپنے لئے شاعری کرتا ہے مشرق انسانیت کے لئے۔ اس کے علاوہ ایک تجارتی اور بحری ملاحوں کی قوم میں جو واقعیت پسندی ہوتی ہے ایک پُر مناظر ملک میں جو روحانی فطرت پرستی ہوتی ہے ایک بے پردہ قوم میں جو شفاف عریانی ہوتی ہے یہ سب وہاں کے شعر وادب کے ساتھ ہندوستان آئی اور ذریعۂ تعلیم انگریزی ہو جانے کے باعث یہاں رائج ہو گئی۔ اور بعض خصائص کو تو یہاں کی آب وہوا بہت راس آئی خصوصاً انفرادیت اور واقعیت پسندی کو۔ حاکم بھی اسی رنگ کا ہے تو پھر محکوم یہ رنگ کیوں نہ اختیار کرتے۔ قدرتی مناظر پرستی البتہ یہاں زیادہ مقبول نہ ہو سکی اور اس کی وجہ یہ ہے کہ یہاں کے رہنے والے بیشتر میدانی ہیں ایسے میدانوں کے جن کی یکرنگی بہت سپاٹ اور بے کیف ہے۔

اس واقعیت پسندی نے شعر وادب کا دھارا بالکل موڑ دیا۔ ساتھ ہی سیاسی آزادی کے بڑھتے ہوئے

اثرات نے جب مرغ قفس کو مجبور کیا کہ وہ بجائے آشیاں سمجھنے کے اپنے قفس کو قفس سمجھے تو اس کو اپنے قفس کی تیلیاں بھی کمزور نظر آنے لگیں اور چمن کی صاف اور آزاد فضا بھی سامنے نظر آنے لگی ۔ مرزا مظہر جانجاناں کی حسرت ۔

یہی حسرت رہی دل میں کہ کیا کیا زندگی کرتے اگر ہوتا چمن اپنا گل اپنا باغباں اپنا

اب امید دوسری آرزو سے مبدل ہو گئی خود میں چمن بندی کی صلاحیت محسوس ہونے لگی ۔

آشنا اپنی حقیقت سے ہو اے دہقاں ذرا دانہ تو کھیتی بھی تو باراں بھی تو حاصل بھی تو

یا: تو ہی ناداں چند کلیوں پر قناعت کر گیا ورنہ گلشن میں علاج تنگئ داماں بھی ہے

چنانچہ جب ہمارے ادیبوں کو اپنا گریز محض گریز نظر آگیا اور جب وہ سمجھنے لگے کہ ہمیں اسے 'ہجرت' کے تخیل میں تبدیل کر دینا چاہئے تو اقبال جیسا کامیاب واقعیت پسند شاعر پیدا ہو گیا ۔ اس ہی نے ہمیں سب سے پہلے بتلایا کہ:

شاعر رنگیں نوا ہے دیدۂ بینائے قوم

یا: شاعر کی نوا ہو کہ مغنی کا نفس ہو جس سے چمن افسردہ ہو وہ باد سحر کیا

یہی اثرات تھے جس نے ۱۹۳۵ء میں ترقی پسند ادیبوں کی انجمن کی بنیاد ڈالی حالانکہ ابھی اُن میں سے بہتوں کی یہ مزعومہ واقعیت پسندی محض خیالی رسمی اور تقلیدی ہے یعنی جس طرح پرانے دور میں شاعر بغیر عاشق ہوئے عاشقانہ شعر کہتے تھے اُسی طرح بہت سے ترقی پسند ادیب بغیر کسانوں اور مزدوروں کی دنیا اور ان کی زندگی سے واقف ہوئے کسان اور مزدور کی رسمی شاعری کر رہے ہیں پھر بھی یہ تبدیلی خوشگوار اور صحت افزا ہے ان میں جو صاحب ادراک ہیں وہ اپنی جگہ مستقل طور پر ضرور بنالیں گے ۔

اس مختصر تاریخی جائزے سے یہ امر بخوبی واضح ہو گیا کہ ہم شاعری یا ادب میں زندگی سے دور نہیں جا سکتے (سوائے اُن حالتوں میں جہاں شعر گوئی یا ادبیت محض قواعد شعری یا لفظی صنعت گری میں محدود اور محصور کر دی جائے) ادب میں اظہار شخصیت ہو یا تلاش حُسنِ کامل، لطف انبساط ہو یا فشار غم ان کی مزید تحلیل پر حیاتی اور نفسیاتی دونوں نقاط نگاہ سے صرف دو صورتیں برقرار رہیں گی یعنی زندگی سے فرار اور زندگی سے 'ہجرت'۔ دونوں حالتیں زندگی کے لئے مفید ہیں۔ اخلاقی نقطۂ نظر سے چونکہ 'ہجرت' کا مرتبہ بلند ہے کیونکہ اس صورت میں انسان زندگی کو اپنے قابو میں لانا چاہتا ہے اپنے اختیار میں کرنا چاہتا ہے اُسے بہتر سے بہتر حالت میں بسر کرنا چاہتا ہے ۔ آدمی خود فطرت سے بلند ہو کر فطرت کو قابو میں کرنا چاہتا ہے ۔ یقیناً یہ رفعت کی تمنا اخلاقی نظر سے قابل صد ستائش ہے ۔ لیکن جب 'انا' کمزور ہو جاتی ہے ۔ انسان ضعیف البیان اپنا ضعف دکھلاتا ہے اور یہ کب نہیں دکھلاتا ؟ تو اُس کی زندگی کو سہارا دینے کے لئے وہی بنیادی سوتے کام آتے ہیں جن کی طرف اُس کا نفس فرار ہو کر پناہ گزیں ہونا چاہتا ہے اور جن کی شرح و بسط سے دنیا کے ادب اس قدر مالا مال ہیں (ان کی طرف شروع مضمون میں اشارہ کیا جا چکا ہے) کہ 'ادبیت' اور 'فرار' مترادف الفاظ

ہو گئے ہیں۔ اخلاقی حیثیت سے ہم کو باخبر ضرور رہنا چاہئے کہ ہم کس سمت پر ہیں لیکن ادبی نقطۂ نظر سے اسکی چنداں ضرورت نہیں۔ اخلاقی نقطۂ نظر سے آدمی کو اپنی نفسی کیفیات کا ڈاکٹر بھی ہونا چاہئے تاکہ پُرصحت زندگی بسر کر سکے، یعنی فن کار کو اپنا نقاد بھی ہونا چاہئے، تاکہ مناسب معیار اور ترقی پذیر فن پیش کیا جا سکے۔ ادبی نقطۂ نظر کہتا ہے نہیں یہ رہرو بننے سے پہلے راہبر بنتا ہے، خادم بننے سے پہلے مخدوم بنتا ہے۔ قصد کار سے پہلے مقاصد کی اُلجھنوں میں پڑ جاتا ہے غرضکہ یہ بحث لا انتہا ہی ہے۔ مختصر یہ کہ اب جبکہ نفسیاتی طور پر ادب ان دو ہی منزلوں کی طرف رخ کرتا رہتا ہے اور ایک ادیب کو ساحل کے ان دو کناروں سے مفر بھی نہیں تو اس کا مقصد کیا بتلائے سوائے اس کے کہ یا تو یہ تصویریں کھینچے گا یا تفسیریں بیان کرے گا۔ ادب تفسیر زندگی بھی ہے اور تصویر زندگی بھی۔

زندگی میں ہمارے لئے ارژنگ چین کی بھی حاجت ہے اور صحائف آسمانی کی بھی۔ ایک ہماری تفریح طبع کے لئے دوسری ہماری تہذیب طبع کے لئے۔ ادیب کے لئے یہ دونوں ایک ہیں ہاں انسان کے لئے یہ مناسب ہے کہ کفر و اسلام میں تمیز کرتا رہے۔

نہ تمام دنیا خوبصورت ہے اور نہ تمام زندگی دلچسپ، ایک سچّے مصور کو یہ حق حاصل نہیں کہ وہ صرف خوبصورت مقام ہی کا انتخاب کرے اور ہم کو یہ یقین دلائے کہ دنیا اسی کا نام ہے، اسے جس طرح صداقت سے محبت ہے اسی طرح اسے جھوٹ اور بُرائی کو بھی پیش کرنا چاہئے جس طرح وہ سچی مساوات کو پسند کر سکتا ہے اُسی طرح اُسے آقا اور غلام کی بھی تصویر کھینچنا چاہئے، اُسے سچ کہنا چاہئے، سب کچھ سچ ہی بتانا چاہئے لیکن اس سچ کا کوئی مقصد ہونا چاہئے کہ دنیا اس کو سنے سمجھے اور کسی نتیجہ پر پہونچے۔

نقاش ہو یا بت تراش، شاعر ہو یا ادیب، اس کی تمام فن کاریاں اسکی ذات کے لئے نہیں دوسروں کے لئے ہیں اس لئے اگر اس کی زندگی اور اس کا فن دنیا کے حقایق کو اہل دنیا کے لئے گوارا نہ بنا سکا تو یہ قصور حقیقت کا نہ ہوگا بلکہ فن کار کا جو حقیقت کو موزوں لب و لہجہ اور مناسب زبان میں پیش نہ کر سکا۔

(انتقادیات جلد دوم)

فنِ تنقید

(پروفیسر محمد نعیم الرحمٰن ام اے - الہ آباد یونیورسٹی)

فنِ تنقید کی مُوجز تعریف یوں کی جا سکتی ہے کہ علوم و فنون کے باب میں قوتِ فیصلہ کے صحیح استعمال کا نام تنقید ہے اس سے نقاد کی تعریف یہ نکلتی ہے کہ "نقاد وہ شخص ہے جسے کسی خاص علم یا فن کے متعلق اپنی قوتِ فیصلہ کے صحیح استعمال کا صحیح ملکہ حاصل ہو، اور اُس کے لئے ضروری معلومات سے بطور وافر بہرہ ور ہو، اور وہ اپنے اس ملکہ اور علم سے اُس علم یا فن کے مختلف و متفرق اجزا پر (خواہ وہ کسی شکل میں ہوں) بحث کر کے ایک فیصلہ پر پہونچے"۔

الغرض قوتِ فیصلہ اور بالآخر فیصلہ، تنقید کے دو اہم اجزا ہیں، اس فن کی تاریخ کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ لفظ "فیصلہ"، کو ان اصطلاحی معنی میں سب سے پہلے یونان کے اسکندری زمانہ (سنہ ۳۰۰ ق م تا ۱۴۶ ق م) کے علماء نے استعمال کیا تھا۔ چنانچہ انھوں نے بالعموم مطالعۂ کتاب کو پانچ حصوں میں تقسیم کر رکھا تھا:-

(ا) ترتیب مضامین، (ب) لہجہ اور تلفظ، (ج) کیفیت نحوی (د) تشریح و توضیح، اور سب سے آخر میں (ہ) کتاب زیر مطالعہ کی تصنیف اور اُس کے مصنف پر محاکمہ اور فیصلہ۔

اس سے یہ اندازہ ہو سکتا ہے کہ شروع شروع میں تنقید کا عمل صرف کتابوں تک محدود تھا، بلکہ حق یہ ہے کہ یہ امر اب بھی صحیح ہے، لیکن اصل یہ ہے کہ تنقید کا دائرہ صرف کتب پر ہی ختم نہیں ہو جاتا، بلکہ اس سے بھی زیادہ وسیع ہو کر فنون و علوم کی ان حدود تک پہونچتا ہے جو کتابوں سے خارج اور ان پر مستزاد ہے۔

جس طرح ہم نے اخلاقیات کے لئے ایسے اصول قایم کر لئے ہیں کہ جن کو اگر کُل متمدن و مہذب انسان نہیں تو ان کا ایک بہت بڑا حصہ تسلیم کرتا اور اپنی زندگی میں ان پر عمل پیرا رہتا ہے، بعینہ اسی طرح تنقید کے لئے ایسے اُصول ہیں جن کے مطابق ہم اپنے علمی مذاق پر محاکمہ کرتے ہیں، اور جس طرح کہ اُصول اخلاقیات کے علم سے ہم اپنے افکار و افعال کو اس طرح ترتیب دے سکتے ہیں کہ اُن سے ہم خود بھی اپنی زندگی میں سرور و سعادت حاصل کر سکیں اور دوسروں کو بھی اس سے لطف اندوز ہو کر زندگی بسر کرنے کی مہلت دیں، بجنسہ اسی طرح اُصول تنقید کے علم سے بھی، چونکہ ہم کو علوم و فنون کے بارے میں صحیح رائے قایم کرنے کا موقع مل جاتا ہے، ہم نہ صرف اُن کتب وغیرہ سے مستفید ہو سکتے

ہیں، بلکہ جن حقایق اور اشیاء محسوسہ کی وہ کتابیں نمایندگی کرتی ہیں اُن سے بھی پوری پوری مسرت حاصل کرسکتے ہیں لیکن اخلاقیات اور تنقید میں اتنا فرق ضرور ہے کہ اخلاقیات کی وسعت انسان کی کُل زندگی پر حادی ہے، مگر تنقید اُسکی زندگی کے صرف ایک شعبہ سے متعلق ہے، یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اُس شعبۂ زندگی کی نوعیت اور اُس کی وسعت کا انداز کیا ہے؟ یا مختصراً یہ کہ "فن" کسے کہتے ہیں، اُس کی تقسیم کیونکر ہے، ——— اور انسان کی زندگی میں وہ کس طرح اور کس حد تک دخیل ہے؟

بہ لحاظ عمومیت فن کی دو قسمیں کی جاسکتی ہیں، فن "صناعت" (دستکاری) اور فن "لطیف"۔ قسم اول میں زرگری، نجاری، معماری، کوزہ گری، پارچہ بافی، شیشہ سازی، عام نقاشی وغیرہ شامل ہیں، اور قسم دوم میں تعمیر سنگتراشی، مصوری، موسیقی اور شعر، ان میں فرق یہ ہے کہ انسان فنونِ "صناعت" سے اپنی ضروریات کو پورا کرتا ہے اور فنون "لطیفہ" سے اپنے لئے سرور و انبساط کا سامان بہم پہونچاتا ہے، گویہ دونوں انسان کی عقلی و ذہنی ترقی کے مظاہر ہیں، لیکن فنون صناعت کو انسان کی جسمانی اور مادی ترقی سے تعلق ہے اور فنون لطیفہ کو اخلاقی اور ذہنی ترقی و علو سے۔ سطور بالائی مذکورہ فہرست میں ایک خاص چیز رہگئی، یعنی لکڑی یا دھات یا چینی یا دیواروں وغیرہ پر اُبھرے ہوئے یا گہرے نقش بنانا اور گلکاریاں کرنا، یا کپڑوں پر گلکاری کی طرح طرح کی صنعتیں یہ ایسی چیزیں ہیں کہ ان پر فن صناعت اور فن لطیف دونوں کا اطلاق ہوسکتا ہے، اور اس کا تصفیہ صناع کے ارادہ اور درجۂ کمال پر منحصر ہے۔

فنون صناعت کی اصلیت اور اُن کے مقاصد کا سمجھنا نہایت آسان ہے، بلکہ کسی حد تک بدیہی ہے۔ ظاہر ہے کہ ان کی ہستی کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ انسان بہ تقاضائے فطرت سکونت، خوراک، لباس اور آمد و رفت وغیرہ کے بہترین ذرائع بہم پہونچاکر اپنی آسایش کا انتظام کرتا ہے، اور اس سامان کی تفصیل میں وہ تہذیب اور تمدن کی ترقی کے ساتھ ساتھ بتدریج نفاست، لطافت، اور نزاکت میں بھی ترقی کرتا رہا اور رہیگا، گویا یہ کہ ان فنون کے وجود کا ایک خاص مقصد ہے، اور ان کی خوبی اور عمدگی کا بہترین معیار یہ ہے کہ وہ کس حد تک مفید و کارآمد ہوسکتے ہیں۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ بعض اوقات بعض اہل الرائے ان فنوں کو فنونِ "مفیدہ" کے نام سے موسوم کرتے ہیں، مثلاً ایک مکان یا کرسی یا برتن کو لیجئے؛ —— ان کے وجودِ محض کی خوبی یہ ہے کہ جس مقصد کے لئے وہ موضوع ہیں وہ اُن سے حاصل ہو، رہا یہ امر کہ ان کی شکل صورت اور وضع قطع دلکش ہو، یہ اُن کے اصلی مقصد سے خارج اور محض ایک جنت نگاہ کی تولید کا سامان ہے، اور اس خاص لحاظ سے ان کا یہ زاید اور ضرورت خاصہ فن صناعت سے نکل کر فن لطیف کے تحت میں آجاتا ہے۔

اب رہے فنون لطیفہ، جن سے ہمیں اسوقت بحث ہے، ان کی نوعیت اور تفصیل، بہ نسبت فنون صناعت کے زیادہ پیچیدہ ہے علاوہ اسکے ایک دشکل یہ ہو کر ان کی صحیح اصلیت اور حقیقی مقصد کے باب میں اہل تنقید میں آج تک کامل

موافقت رائے نہیں ہے اور بالخصوص فنِ شعر کے متعلق، بہرحال، اہلِ رائے نے ان فنون کو دو مختلف طریقوں سے تقسیم کیا ہے، ایک طریق یہ ہے کہ ان کو آنکھ اور کان کے تعلق سے تقسیم کیا جائے، کیونکہ انسان اپنے ان ہی دو اعضا میں سے کسی ایک کے ذریعہ ان کا احساس حاصل کرتا ہے۔ اس تقسیم کے لحاظ سے دیکھا جائے تو تعمیر، سنگتراشی اور مصوری، موسیقی اور شعر سے فوراً متمایز ہو جاتے ہیں۔ دوسرا طریق یہ ہے کہ دیکھا جائے ان کے مقاصد کو سمجھنے کے لئے ان میں سے ہر ایک کو کس قدر مادی بنیاد کی ضرورت پڑتی ہے اس اُصول کی بنا پر فنِ تعمیر پست ترین طبقہ میں جا پڑتا ہے، اور فنِ شعر بلند ترین درجہ پر پہونچ جاتا ہے۔ فنِ تعمیر کو پست ترین درجہ اس لئے ملتا ہے کہ اس کے مظاہر زیادہ تر مادیت پر مبنی ہیں، کیونکہ گو اینٹ پتھر سے مرکب ہونے کے لحاظ سے ہر عمارت یکساں ہے، مگر آپ اُسی عمارت کو خوبصورت اور دلکش کہتے ہیں جس میں اُس کے اینٹ پتھر کی ترتیب میں حُسن کا خیال رکھا گیا ہو، یہی حسنِ ترتیب ہے کہ اُسے فنونِ لطیفہ کی فہرست میں شامل کر دیتی ہے، فنِ تعمیر سے آگے کی طرف بڑھئے تو فنِ سنگتراشی کا درجہ ہے اسکی بنا میں بھی گویا مادیت (پتھر کی شکل میں) بدرجۂ کمال موجود ہے مگر سنگتراش اپنے عمل سے اُس پتھر میں وہ معنی اور لطف پیدا کر دیتا ہے جو اُس کی اصلی فطری صورت میں ہرگز نہیں پائے جاتے۔ وہ ایک منجمد اور ساکت و صامت پتھر میں جان ڈال دیتا ہے، ایک روح پھونک دیتا ہے[۱]، پھر سنگتراشی کے بعد ایک قدم اور اوپر کی طرف چلئے تو مصوری کا درجہ نظر آتا ہے، اس کی اصلیت پر غور کرنے سے بہ آسانی واضح ہو جاتا ہے کہ اس کی مادیت سمٹ کر صرف ایک کرمچ کے ٹکڑے یا کاغذ کے پُرزے اور طول و عرض میں محصور ہو جاتی ہے، اور حقیقی مادہ سے صرف اتنا تعلق باقی رہجاتا ہے، کہ جس شے یا نظارہ کی تصویر کھینچی جاتی ہے وہ مادی ہوتا ہے، یعنے اُس میں جسم اور شکل رنگ کی صفات موجود ہوتی ہیں، لیکن مصور کا کمال یہ ہے کہ وہ ان مادی اشیاء و مناظر کو ایک دیکھنے والے کی نگاہ میں بالکل اصلی کر دکھاتا ہے اور دیکھنے والا محسوس کرتا ہے کہ گویا اُس نے اس اصلی شے کو دیکھ لیا جس کی تصویر اُس کے سامنے موجود ہے، یہ ایک شق ہوئی۔

اب دوسری شق کو لیجئے۔ مصوری سے اوپر کو قدم اُٹھاتے ہی آپ کو موسیقی سے سابقہ پڑتا ہے، اسکی شان یہ ہے کہ اس کی بنا مادی میں صرف آواز کا عنصر داخل ہے، لیکن ایک موسیقار[۲] مختلف آوازوں کو اس طرح ترکیب دیتا ہے کہ اُن کے مجموعہ سے، صرف یہی نہیں کہ سامع کو انسان کے دلی جذبات کا پتہ لگ سکتا ہے بلکہ سامع میں خاص خاص جذبات پیدا بھی ہو جاتے ہیں۔ محض آواز ایک بے معنی چیز ہے مگر اسکو خوبی کے ساتھ مرکب کر دینا "معنیٔ دارد کہ در گفتن نمی آید"

---

[۱] یعنی وہ مجازی روح جسے انسان پھونک سکتا ہے۔ فتبارک اللہ احسن الخالقین ۔ (نعیم)

[۲] میں نے لفظ موسیقار کو اس کے حقیقی معنی میں استعمال کیا ہے اور آیندہ بھی ایسا ہی کروں گا۔ یعنی بہ معنی موسیقی داں یا ماہرِ موسیقی، نہ کہ اُس کے مجازی معنی میں کہ پرندہ اپنی خوشنوائی کی وجہ سے موسیقار کہلاتا ہے، اربابِ ذوق خیال رکھیں ۔ (نعیم)

یہاں سے آگے بڑھ کر آپ فنون لطیفہ کے اعلیٰ علیین پر پہونچ جاتے ہیں اور یہ فن شعر کا مقام ہے! اس فن کی بناء مادیت سے اس قدر دور ہے کہ وہ محض الفاظ اور ان کی ترکیب اور بندش کی پاک وصاف صورت میں جلوہ نما ہوتی ہے، اور آپ کو خوب معلوم ہے کہ شعر کی طاقت کس درجہ اور پایہ کی ہے!

(۱) فنونِ لطیفہ کے لئے کسی بنار مادی کی ضرورت ہوتی ہے، جس کی ایک حد پر فن تعمیر کا پتھر ہے اور دوسری حد پر شعر کا لفظ

(۲) اُن کے ہمارے دل و دماغ تک پہونچکر محسوس ہونے کے ذرائع ہیں —— دیکھنا اور سننا — یعنے قوت باصرہ اور قوت سامعہ سے کام لیا جاتا ہے۔

(۳) ایک طرف یہ بنار مادی اور دوسری طرف چشم وگوش وہ ذرائع اور وسائل ہیں جن سے ایک ماہر فن اپنے ناظر یا سامع سے رابطۂ خطاب قایم کرتا ہے۔

یا بہ تبدیل الفاظ یوں کہئے کہ فنون لطیفہ کی تمام چیزیں، ایک خوشنما مسجد سے لیکر ایک دلکش غزل تک —— علامت یا مثال پر مبنی ہیں، یعنی یہ کہ ان میں ایک ایسی صفت پنہاں ہوتی ہے جس کا شعور وجدانی ہوتا ہے، اور یہ صفت اُن صفات سے بالاتر ہے جن کو ہم اپنے حواس خارجہ کے ذریعہ سے محسوس کرسکتے ہیں۔

اب ان تمام اُمور کو مدنظر رکھ کر فن لطیف کی یہ تعریف قرار پاتی ہے کہ:۔

"ایک حقیقی مادی شے کو اُس کے ذہنی رنگ میں پیش کرنے کا نام فن لطیف ہے"

اس تعریف کی حقیقت کے سمجھنے کے لئے اب ہم ہر فن لطیف پر اُمور ذیل کو نگاہ میں رکھ کر کسی قدر زیادہ شرح کے ساتھ بحث کرتے ہیں:۔

(ا) اُس کی بنار مادی۔

(ب) وہ ذرائع جن سے وہ اپنی مادی بنار کو حواس تک پہونچاتا ہے، اور یہ کہ

(ج) کسی حقیقی مادی شے کی ذہنی تصویر کو دماغ تک پہونچانے میں وہ اُسے کس درجہ تک نمایاں کرتا ہے۔

فنِ تعمیر بنار کی مادیت کے لحاظ سے فن تعمیر خشونت میں سب سے بڑھا ہوا ہے، عمارت کے اینٹ پتھر، معدنی اور چوبیں حصے، اور دوسرے اجزار تعمیر ایسی چیزیں ہیں کہ ان سے زیادہ کوئی چیز مادی کہلانے کی مستحق نہیں ہے چونکہ یہ تمام اشیار بالکل مادی ہیں اس لئے ماہر تعمیرات کی اس مخلوق کے دیکھنے سے آنکھ پر وہی اور ویسا ہی اثر ہوتا ہے جو کسی اور بیرونی چیز کے دیکھنے سے ہوتا ہے اور ہونا چاہئے، دھوپ، سایہ، رنگ، فضا، جائے وقوع، ماحول، غرض یہ کہ عمارت کے ضروری لوازم اُس کے پاس موجود ہوتے ہیں اور اُسے دوسرے فنون کے ماہرین کی طرح کسی مصنوعیت کی ضرورت نہیں پڑتی کہ اپنی تجارت کو بصارت کے ذریعہ سے دیکھنے والے کے ذہن تک پہونچائے اس کے دو سبب ہیں ایک تو یہ کہ اُسے کام میں حیات یا حرکات کا اظہار نہیں کرنا ہوتا؟ اور دوسرا یہ کہ اُس کے کام میں جسامت، شکل اور

رنگ کی بجنسہ وہی صفات موجود ہوتی ہیں جیسی کسی اور بیجان بیرونی شے میں۔ مگر پھر بھی اُس کے پیدا کردہ بیرونی اجسام، گو حقیقی ہیں لیکن، وہ ایسے حقائق ہیں جو ذہنی شکل میں بھی پیش کئے جاتے ہیں۔ یا یوں کہئے کہ وہ خیالات کی تصویر ہیں، اس کی مثال کی تلاش کے لئے دور کیوں جایئے، قلعۂ دہلی کی موتی مسجد ہی کو لیجئے، جو نہ صرف یہ ایک عبادتگاہ ہے بلکہ اس قابل ہے کہ (نعوذ باللہ) خود اُس کی پرستش کی جائے ـــــ یعنی یہ کہ اُس کی تعمیر اس انداز سے ہوئی ہے کہ اُس کے حلیہ ہی سے صاف پتہ چلتا ہے کہ اُس کے بنانے والے نے اُسے اپنے لئے بقائے دوام کا ذریعہ بنایا ہے۔ گویا اُس کی ایک ایک محراب، اُس کا ایک ایک مینار اور اُس کا ایک ایک بُرج بلکہ ایک ایک ذرہ اپنے بنانے والے کے لئے خلود کی دعا کر رہا ہے، مگر یہ خیال رہے کہ گو اس کی عمارت کی دید سے ذہن میں ایک عبادت گاہ اور وہ بھی بہترین اسلامی عبادت گاہ، کا نقشہ جم جاتا ہے، پھر بھی اس کے مختلف اجزاءِ ترکیبی کا حواسِ خارجہ سے محسوس ہونا صاف ظاہر ہے!

فنِ سنگتراشی اس میں بناء مادی پتھر ہے، جس کو تراش کر مختلف جاندار اور بیجان اشیاء کی صورتوں میں ڈھال دیا جاتا ہے، پھر بھی سنگتراش کے پاس اظہارِ حقیقت کے سوا، باقی تمام ضروری مسالہ موجود ہے، کیونکہ اس کے کام میں بھی جسامت، شکل اور (اگر وہ چاہے تو) رنگ اسی طرح موجود ہوتا ہے جیسا کہ ان اشخاص یا اشیاء میں جن کی وہ نقل کرتا ہے۔ اُسے اپنے کام کے ناظر کی آنکھ پر جادو کرنے کے لئے مصنوعیت سے کام لینے کی ضرورت اُسی وقت پڑتی ہے جب وہ اشخاص یا حیوانات کو حرکت کرتے ہوئے دکھانا چاہتا ہے، اور یہی اظہارِ حرکت وہ چیز ہے جو حقایقِ بیرونی کی نمایندگی میں اُس کے کمالِ فن کی آخری حد ہے ـــــ اور یہی سبب ہے کہ اس فن کے خاص اور مناسب ترین موضوعات ہمیشہ جدا جدا شکلوں یا متفرق شکلوں کے چھوٹے چھوٹے مجموعوں کی صورت میں نظر آتے ہیں۔ اور وہ بھی اس طرح کہ شکلیں ساکن ہوتی ہیں نہ کہ متحرک، پھر ان شکلوں کی نمایندگی کے لئے وہ کم ترین تفصیل اور سادہ ترین طریقہ استعمال کرتا ہے، اور کچھ تو اس سبب سے اور کچھ اس وجہ سے کہ پتھر جیسی سخت و سنگین چیز میں لباس کا اظہار نہایت ہی مشکل امر ہے، ہمیشہ دیکھا گیا ہے کہ انسان کی عمدہ سے عمدہ سنگی تصویروں میں بھی وہ جزئی یا کلی طور پر گویا برہنہ ہی ہوتا ہے۔

بہر حال، بہ نسبت ایک معمار کے کام کے، ایک سنگتراش کے کام میں حقیقی شے کی ذہنی شکل زیادہ نمایاں ہوتی ہے، کیونکہ سنگتراش اپنی تراشی ہوئی پتھر کی مورتوں میں زندگی کا بہ کمال اظہار کر سکتا ہے ـــــ اور یہ بات معمار کو حاصل نہیں۔ غرض کہ فنِ سنگتراشی کا خاص موضوع ساکن مگر زندہ حسن ہے۔

فنِ مصوری اس فن کی بناء مادی کرمچ یا تختہ یا کسی اور سطح کی صورت میں پائی جاتی ہے، جس پر خطوط سے جگہ اور مصنوعی رنگوں سے اشیاءِ بیرونی کے فطری رنگوں کا اظہار کیا جاتا ہے، لیکن بہ نسبت سنگتراشی

کے اس فن کی بنیاد میں جس قدر کم مادیت ہے اسی تناسب سے اس میں خطوط اور رنگوں کو آنکھ تک پہونچانے اور اُسے خوش کرنے کے لئے زیادہ تصنع سے کام لینا پڑتا ہے، کیونکہ مصور کو مجسم اشیاء اور اصلی رنگوں کو محض خطوط اور مصنوعی رنگوں کے ذریعہ سے، اور وہ بھی ایک ہموار سطح پر، دکھانا پڑتا ہے، مجسم اشیاء کو خطوط کے وسیلہ سے ظاہر کرنے کے لئے مصور کے لئے لازم ہوتا ہے، کہ وہ اپنی مجموعی تصویر کے متفرق اجزاء (یعنی اشیاء) کو بعینہ ان ہی مواقع پر دکھائے جن پر وہ ایک ناظر کے خاص زاویۂ نگاہ میں نظر آتی ہیں، علیٰ ہذالقیاس اظہار رنگ کے لئے بھی اُسے اپنے مصنوعی رنگوں کو ایک ہموار سطح پر اس طرح استعمال کرنا پڑتا ہے جیساکہ وہ ایک ناظر کو دکھائی دیتے ہیں۔ ایک اور دقت یہ ہے کہ یہ تمام رنگ ویسے ہی ہلکے یا شوخ بھی ہونے چاہئیں جیسے فطری چیزوں میں، ان تمام شرائط کے پورا کرنے کے بعد تصویر اس قابل ہوتی ہے کہ وہ اپنے ناظر کی نگاہ میں اپنے اصلی نظارے کی صحیح تصویر کھینچ سکے۔ علاوہ اس کے بہ نسبت سنگتراشی کے مصوری میں حقیقت کی ذہنی تصویر زیادہ نمایاں ہوتی ہے (فن تعمیر کا تو بھلا ذکر ہی کیا ہے) کیونکہ تصویر خواہ کسی تاریخی واقعہ یا کسی نظارہ پر مبنی ہو اُس سے مصور کا مقصد یہ نہیں ہوتا کہ اُس تاریخی حادثہ یا اس نظارہ کی کیفیت کا اظہار کرے بہ الفاظ دیگر، مصور حقیقی بیرونی اشیاء کی صرف نقل ہی نہیں کرتا ہے، بلکہ ان کے اندر جو معانی اور حقایق مضمر ہوتے ہیں ان کی تاویل کرتا ہے، اور اُس تاویل کو بھی بہترین طریق سے ادا کرتا ہے۔ گو مصور بھی، دوسرے ماہرین فنون کی طرح، اصلی اشیاء کو ذہنی شکل میں پیش کرتا ہے، لیکن وہ اس پر مستزاد یہ کرتا ہے کہ صرف اپنے کام کے ناظر کے حواس ہی کے لئے نہیں بلکہ اس کے دل و دماغ اور فہم و فراست کے لئے بھی سامان ضیافت مہیا کرتا ہے۔

یہاں تک جن تین فنوں پر بحث ہوئی ان کو آنکھ سے تعلق ہے۔ اب ہم اُن فنون کو لیتے ہیں جو کان سے علاقہ رکھتے ہیں —— موسیقی اور شعر۔ ان دونوں میں بنار مادی، بہ نسبت مذکورہ بالا فنون کے کم نمایاں ہے، اور اسی سبب سے ان کی پیش کردہ ذہنی شکلیں زیادہ اہم ہیں:

فن موسیقی اس فن میں صرف ایک ہی مادی بنیاد ہے، اور وہ آواز ہے۔ اب اس آواز کو آپ خواہ انسانی آواز شمار کیجئے، خواہ مختلف قسم کے سازوں کی یہ آواز یا تو تنہا پیدا ہوتی ہے یا الفاظ کے ساتھ مل کر نمودار ہوتی ہے، اور موسیقی کے قواعد کے مطابق اُس کی ترتیب و تنظیم ہوتی ہے (جس میں زیر و بم اور اس کے تمام مدارج مختلفہ شامل ہیں) اس میں ایک نکتہ یہ پیدا ہوتا ہے کہ ماہر موسیقی کو الفاظ — یعنے شعر — کی بھی ضرورت پڑتی ہے۔ اسی سے صاف اور بآسانی معلوم ہو جاتا ہے کہ موسیقی اور شعر میں کس قدر گہرا تعلق ہے، ان دونوں کے مابین آواز کا واسطہ ہے، اور موسیقی کی خصوصیت یہی ہے کہ وہ اظہار خیالات کے لئے ایک ایسے مبہم واسطہ کا استعمال کرتا ہے، مگر لطف یہ ہے کہ اسی مبہم واسطہ کے ذریعہ سے وہ اس قدر پُرزور ہوتا ہے کہ سننے والے دل و دماغ

پر پوری طرح حاوی ہو کر اُس کی رگ رگ کو پر کیف بنا دیتا ہے، اس کا یہ اثر جاذب ہر عمر ہر رنگ ہر طبقہ کے انسان پر بالکل مساوی ہوتا ہے، لیکن اس میں شک نہیں کہ ایک موسیقار کو بھی اپنے مضمون کو کان کے وسیلہ سے سامع کی رگ رگ تک پہونچانے کے لئے ضرور کچھ تصنع کی حاجت ہوتی ہے، وہ حقیقی ہستیوں کی نمایندگی تو ضرور کر سکتا ہے مگر صرف اس طرح کہ اُسے اپنے فن کے حالات و کوائف سے باہر جانا نہ پڑے، مثلاً آپ کسی بہترین موسیقار سے ابر و باد کے طوفان کی نقل کرنے کی فرمایش کیجئے، تو وہ نہایت آسانی سے ہواؤں کی سنسناہٹ اور بادل کی گرج کی نقل کر دے گا، لیکن یہ نہایت مشکل امر ہے کہ وہ مختلف اور متفرق آوازوں کی ترکیب سے وہ کیفیت پیدا کرلے، جس میں ہم ایک سمندر کے کنارے پر کھڑے ہو کر گویا اپنی آنکھ سے بجلی کو کوندتے اور موجوں کو اُترتے چڑھتے دیکھ سکیں فرض کیجئے کہ آپ کو علم نہیں ہے اور ایک موسیقار اپنی آوازوں سے اسی مضمون کو ادا کر رہا ہے، تو یقین رکھئے کہ آپ ہرگز تمیز نہ کر سکیں گے کہ یہ طوفان ابر و باد کا نقشہ ہے، یا میدان جنگ کا نظارہ ہے، غرض کہ موسیقی باوصف اپنے کمال کے، اشکال کا اظہار نہیں کر سکتی، اور ایک عقلمند موسیقار ہرگز اس نوع کے مضامین کو ادا کرنے کا دعویٰ نہ کرے گا۔ ہاں البتہ وہ یہ کر سکتا ہے کہ آوازوں کی ترکیب سے وہ ہمارے اعصاب میں وہ کیفیت اور وہ ہلچل پیدا کر دے جو ایک طوفان کے نظارے سے پیدا ہوتی ہے، بلکہ اس سے زیادہ ہونے کا امکان ہے۔

فنِ شعر عنوان مذکورہ بالا کی طرح اس فن پر بھی ہم یہاں اختصار کے ساتھ گفتگو کریں گے۔ اس کی تفصیل آیندہ صفحات میں آئے گی۔ ——— خلاصہ یوں سمجھئے کہ فنِ شعر ہی ایک ایسا فنِ لطیف ہے جس میں بنار مادی خفیف ترین ہے، شعر کی بحر، قافیہ اور تجنیس وغیرہ میں جو صوتِ موسیقی پیدا ہوتی ہے اگر اُس سے قطع نظر کر لیا جائے تو اس کی صرف یہ صورت باقی رہ جاتی ہے کہ وہ سامعہ پروری کرتا ہوا دل و دماغ کو اپنی پیش کردہ کیفیات سے متکیف کر دیتا ہے، اور ایسا کرنے کے لئے وہ کسی طرح کے تصنع کا محتاج نہیں ہوتا، کیونکہ خود فطرت شعر کے الفاظ کو کانوں تک پہونچا دینے میں اعانت کرتی ہے۔ شعر کی کل اہمیت حیات انسانی کے ان حقایق و معارف یا نظارہ ہائے فطرت پر مبنی ہوتی ہے جنھیں وہ الفاظ کی وساطت سے خیالات یا مجموعۂ خیالات کے ذریعہ سامع تک پہونچاتا ہے، شعر کا تعلق براہ راست انسان کے دل و دماغ سے ہوتا ہے، خیالات یا تصورات ذہنی وہ مواد ہے جن سے شاعر تصویریں بناتا ہے اور زبان جیسے زبردست وسیلے سے اپنے سامع تک رسائی حاصل کرتا ہے، بیرونی ہستیوں کا نقشہ پیش کرنے کے لئے شاعر کے پاس صرف یہی ایک ذریعہ ہے کہ وہ انھیں اُن کی ذہنی شکل میں پیش کرے!

ادبیات تعقل اور ادراک کے لحاظ سے انسان کے قویٰ کی کیفیت دو حصوں میں منقسم ہے (۱) انا - یعنے "میں"، انسان کی شخصیت اور اس کا وجود (۲) غیر انا - یعنے "میں" کے ماسوا، تمام دیگر اشیاء -

اس بناء پر کائنات کی جملہ اشیاء جو ہماری شخصیت سے جدا ہیں دو حیثیتوں میں تقسیم ہو جاتی ہیں: (۱) حقیقی، اور (۲) ذہنی۔ دوسرے الفاظ میں یوں کہنا چاہیئے کہ ہم کائنات کی تمام اشیاء کو انھیں دو ذرایع سے محسوس کرتے ہیں سوائے حالتِ خواب کے کہ اُس وقت حواسِ انسانی عارضی طور پر معطل ہو جاتے ہیں، ہم ہر وقت اور ہر ہر لمحہ میں اپنے ماحول سے باخبر رہتے ہیں، اور اس آگاہی کے دو ذریعے ہیں:

(۱) مادی موجودات کا ہماری نظر کے سامنے موجود رہنا اور براہِ راست ان کا احساس کرنا۔

(۲) ذہنی تصویروں اور شکلوں کا دماغ میں گردش کرتے رہنا۔ جو مادی بھی ہوتی ہیں اور غیر مادی بھی۔

غرض کہ دنیا کو دیکھنے اور اُس کا تجربہ حاصل کرنے کے لئے ہمارے پاس دو قسم کی نگاہیں ہیں، مگر ان دونوں میں یہ فرق ہے کہ پہلے طریقہ سے ہمیں ان اشیاء کا مادی نظارہ حاصل ہوتا ہے، اور دوسرے سے ذہنی۔

ذرا غور سے کام لیجئے تو معلوم ہوگا کہ ہمیں دنیا اور کائنات کا جو تجربہ حاصل ہوتا ہے اُس میں بہ نسبت ذریعۂ مادی کے ذریعۂ ذہنی زیادہ مدد دیتا ہے، کیونکہ موجوداتِ خارجی کا نقشہ ہمارے ذہن پر جم جاتا ہے اور ہم جب چاہیں حافظہ اور عقل کی مدد سے کام لیکر اُن تمام تصویروں اور نقشوں کا کامل احساس کر سکتے ہیں۔ مگر مادی تجربہ اور حس کیلئے یہ ناممکن ہے کہ وہ ہمیشہ اور ہر وقت قایم رہے، اس قسم کا احساس زمان اور مکان کے لحاظ سے محدود اور تنگ ہے اور ایک شخص ایک وقت میں صرف اتنی ہی دور کی اشیاء کو دیکھ اور سمجھ سکتا ہے جتنی اُس کی نگاہ کے سامنے موجود ہوں لیکن اگر وہ وہیں بیٹھے بیٹھے ان اشیاء سے ذہن کو علٰحدہ کرکے غور کرنا شروع کرے تو وہ تمام دنیا اور اُس کے کوائف کا اندازہ کر سکتا ہے، اور اس اندازہ اور احساس میں نہ صرف اُس کی تمام عمر کے تجربے شامل ہوں گے بلکہ وہ اوروں کے تجربے سے بھی اپنی بساط بھر فایدہ اُٹھا سکے گا۔ وجہ یہ ہے کہ عالمِ ذہنی میں وہ نہ صرف اپنے اُس خاص وقت کے احساسات اور خیالات سے کام لیتا ہے بلکہ دوسروں کے موجودہ اور قدیم احساسات و خیالات سے بھی بہرہ اندوز ہوتا ہے جن میں مکتوبات بھی شامل ہیں اور انھیں کو ہم ادبیات کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ عام فنون کا کام یہ ہے کہ وہ خارجی حقیقت کو ذہنی صورت میں پیش کرتے ہیں۔ اور فنونِ لطیفہ سوائے ادبیات کے خارجی حقیقت سے ذہنی تصور حاصل کرتے ہیں، ادبیات کو البتہ اس قسم کی امداد کی بالکل ضرورت نہیں ہوتی، کیونکہ ادبیات کا کام صرف یہ ہے کہ دنیا اور حقایقِ اشیاء کو ذہن کے واسطہ سے ہمارے سامنے پیش کر دیں۔

یہ امر ایک مثال کے ذریعہ سے آسانی سے سمجھ میں آسکتا ہے۔ مثلاً کسی جنگ کے واقعہ کو لیجئے، اس کے اظہار میں دو قسم کے انسان حصہ لیتے ہیں: نقاش اور مورخ۔ اب غور کیجئے کہ ان دونوں میں سے ہر ایک کس کس طرح جنگ کا نظارہ پیش کرتا ہے۔ نقاش جنگ کی تصویر کھینچ کر آپ کے سامنے رکھ دیتا ہے، جس میں اُس جنگ کا مادی نظارہ آپ کے سامنے ہوتا ہے، آپ کو ایسا معلوم ہوتا ہے گویا خود میدانِ جنگ اُٹھ کر آپ کے سامنے آگیا ہے، اور آپ خود میدانِ

جنگ میں کھڑے ہوئے لڑائی کا تماشہ دیکھ رہے ہیں - آپ کو آدمیوں کی قطاریں دکھائی دے رہی ہیں - بعض جگہ سپاہی دست بدست مصروف پیکار ہیں، تلواریں چمک رہی ہیں، توپوں اور بندوقوں کے دھوئیں سے گویا ایک نیا آسمان پیدا ہو گیا ہے، سپہ سالار ایک نہایت مناسب موقعہ پر کھڑا ہوا اپنی دوربین سے جنگ کی کیفیت کا معائنہ کر رہا ہے، جگہ جگہ زخمی اور مُردے پڑے ہوئے ہیں ..... وغیرہ وغیرہ - غور سے دیکھئے تو ان کے علاوہ اور بھی زیادہ تفصیل اس تصویر میں موجود ہے، یعنے سپاہیوں کی وردیوں کے رنگ، ان کی وضع، طرفین کے چہروں کی کیفیتیں، زمین اور درخت وغیرہ اور ماحول کی حالت .... وغیرہ وغیرہ - مگر یہ تمام تفصیل اس قسم کی ہے کہ اسے ہم آنکھ سے دیکھتے ہیں -

اب دوسری طرف چلئے اور ایک مورخ کے طرز اظہار کا مطالعہ کیجئے، آپ کو حیرت ہوگی کہ جو تجربہ آپ کو اس تصویر کے دیکھنے سے حاصل ہوا تھا، مورخ کے بیان سے اس کی تائید نہیں ہوتی - ان دونوں کے پیش کردہ حالات میں بہت بڑا فرق ہے، مورخ کو اس واقعہ کی صرف ذہنی صورت سے تعلق ہے - لہذا اس کی نگاہ کسی خاص مطمح نظر یا کسی مخصوص وقت پر مصروف نہیں ہے، بلکہ وہ ان تمام اُمور کی پوری وسعت پر حاوی ہے جن کے سبب سے اس جنگ کو یہ اہمیت دی گئی ہے - مورخ اس جنگ کے مقام کا ذکر کرتا ہے، طرفین کے سپاہیوں کی تعداد اور قومیت بتاتا ہے پھر اس کے فوری اور مستقبل کے نتائج سمجھاتا ہے، طرفین کے قابلِ قدر سپہ سالاروں کا نام بھی بیان کرتا ہے، انکی تجویزوں اور طرزِ عمل کی خوبیوں کا ذکر کرتا ہے، پھر وہ اس جنگ کا اس کے ماقبل اور مابعد زمانہ سے تعلق بتاتا ہے ... وغیرہ وغیرہ بہر حال آپ یہ ضرور کہیں گے کہ نقاش کے نقش نے اس جنگ کی جو صاف و واضح تفصیل آپ کے سامنے پیش کر دی تھی ویسی تصویر مورخ نہ پیش کر سکا - لیکن ایک ضروری بات پر غور کیجئے اور وہ یہ کہ گو اس تصویر نے اس جنگ کے مادی نظارہ کو آپ کی نگاہ کے سامنے پیش کر دیا تھا، مگر صرف اتنی ہی دیر کے لئے تھا کہ جب تک آپ اُسے دیکھتے رہیں، لیکن مورخ کا بیان آپ کے ذہن پر مستقل طور پر قایم ہو جاتا ہے، اور آپ جب چاہیں اُسے چشمِ ذہن کے سامنے پیش کر کے اُس سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں - مختصراً یوں کہنا چاہئے کہ تصویر کا اثر ناکمل اور ناپائدار ہے اور تاریخ کا اثر مکمل، مستقل اور پائدار - کیونکہ بہ نسبت تجربۂ مادی کے تجربۂ ذہنی کا وجود زیادہ پائدار اور کار آمد ہوتا ہے، اور ہم حافظہ کی مدد سے جب چاہیں پھر ان تمام ذہنی تصاویر کو حاضر کر سکتے ہیں جو کسی خاص وقت میں ہم نے کسی کتاب میں پڑھ کر اپنے ذہن میں ثبت کر لی تھیں - نقاش ہمیں ایک "تصویر" بنا کر دیتا ہے، جس کا تعلق بیرونی اور ظاہری حواس سے ہے، مگر مورخ ہمیں ایک "خیال" سے مالا مال کر دیتا ہے، جو حواس ظاہری کی مدد کا محتاج نہیں - تصویر کو دیکھ کر آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ "میں نے فلاں جنگ دیکھ لی"، مگر تاریخ کے مطالعہ کے بعد آپ یہ کہیں گے کہ "مجھے فلاں جنگ کا مفصل حال معلوم ہو گیا"۔

خلاصہ یہ ہے کہ ایک مصنف اپنی تحریر میں الفاظ کے ذریعہ سے واقعہ کی صرف بیرونی اور ظاہری صورت کو نہیں بتاتا، بلکہ وہ سمجھاتا ہے کہ انسان کو اُن واقعات سے کیا اور کس قسم کا تعلق ہے اور انسان کے ذہن پر ان کا کیا اثر

پڑتا ہے۔ مصنف نہ کسی شہر کی تصویر بناتا ہے، نہ مجلس شوریٰ کے اراکین کا فوٹو لیتا ہے، نہ جنگ کی نقاشی کرتا ہے، نہ اُسے پہاڑ، دریا اور وادی وغیرہ کی محسوس ہستیوں سے کوئی علاقہ ہے، بلکہ اُسے ان حقایق و معارف سے غرض ہے جو اُن تمام اشیاء کی مجموعی کیفیت سے مل کر اُس کے ذہن پر ثبت ہوتے ہیں، اور یہ کہ ان کا خود اُس پر اور دوسروں پر کیا کچھ اثر پڑتا یا پڑ سکتا ہے۔

اس بحث کے بعد ادبیات کی وسیع ترین تعریف یہ قرار پاتی ہے کہ:

"بیرونی حقائق نے بڑے بڑے آدمیوں کے دلوں پر جو جو اثرات پیدا کئے ہیں اور انھوں نے ان اثرات کے متعلق جو کچھ خیالات ظاہر کئے ہیں ان سب کی ایک مجموعی بیان کو ادبیات کہتے ہیں۔"

ادبیات کے مواد میں نہ صرف انسان کی زندگی اور اس کے تمام اعمال و تجارت شامل ہیں، بلکہ وہ مظاہرِ طبیعی کے علم پر بھی حاوی ہے۔ صرف یہی نہیں کہ اُس میں اصلی اور حقیقی اشخاص کے افعال و اقوال اور واقعات حقہ سے بحث ہوتی ہے، بلکہ اس میں وہ قواعد بھی شامل ہوتے ہیں جو حیات انسانی کے ایک غائر مطالعہ کے بعد قایم کئے گئے ہیں۔ علیٰ ہذا القیاس ادبیات میں ہمیں صرف انھیں امور کے متعلق مواد دستیاب نہیں ہوتا، جن سے کسی مصنف کو شغف تھا اور وہ اُس پر کچھ لکھ گیا ہے بلکہ وہ قوانین بھی ان میں شامل ہوتے ہیں جو سالہا سال کے مسلسل اور جاں پاش مشاہدات کے بعد انسان کی برادری نے اپنی حیات و ممات کے انصرام کے لئے قرار دئے ہیں اور جن پر وہ عمل پیرا رہنا چاہتی ہے۔ اس سے ظاہر ہے کہ انسان کی زندگی میں ادبیات کا وجود کس قدر مہتم بالشان اور کس درجہ ضروری ہے۔ ادبیات ہی انسانی برادری کے ہر فرد کو کرۂ زمین پر اُس کی حیات کے آغاز سے آج تک کے تمام واقعات اور امور سے شناسا کرتے ہیں، اور انھیں کی بدولت کائنات و مافیہا کی ہستی ہمارے ذہنوں میں قایم ہے اور رہتی ہے، اور اسی علم کی بدولت ہم زندہ ہیں۔ مختصر یہ کہ ادبیات ایک ذریعہ ہے اُس تکمیلِ خلافت کا جو انسان کو فطرت کی طرف سے عطا ہوئی ہے!

اس امر کا پورا پورا یقین کرنے کے لئے کہ ہماری ذہنی ہستی کس حد تک کتابوں اور ان کے مطالعہ و صحیح استعمال پر منحصر ہے، ہمیں یہ دیکھنا چاہئے کہ ادبیات سے ہمیں کیا کیا نفع حاصل ہوتا ہے۔ سب سے پہلی بات یہ ہے کہ ادبیات ہی کے وسیلہ سے ہم نہ صرف اپنی قوم اور اپنے ملک بلکہ تمام دنیا کے مشاہیر سے گویا دوبدو گفتگو کر سکتے ہیں۔ اس کی بہترین اور جامع ترین تشریح یوں سمجھئے کہ اگر ادبیات کا قدم درمیان نہ ہو تو دنیا کے تمام انبیاء، شہداء اور صلحاء کا وجود بیکار تھا، تاریخ اور جغرافیہ کا وجود نہ ہوتا تو ہم اُن تمام تاریخی واقعات اور کرۂ زمین کی کیفیت سے آگاہ نہ ہوتے جن پر آج ہم نازاں ہیں۔ جن جن اقوام نے تاریخی عالم میں قابل ذکر حصہ لیا ہے، ان کی تاریخ کے مطالعہ سے ہمیں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ گویا ہم اُن کے ملکوں اور شہروں کے گلی کوچوں میں پھر رہے ہیں، ان کے مشاہیر کی

تقریریں سن رہے ہیں ان کے صناویدگویا ہماری نگاہوں کے سامنے ہیں اور تمام اقوام و ممالک یکے بعد دیگرے ہمارے سامنے سے گزر جاتے ہیں یعنی اگر تاریخی کتابیں نہ ہوتیں تو ہمارے ذہن میں سوا تاریکی کے اور کچھ نہ ہوتا۔ اسی طرح اگر ادبیات کا وجود نہ ہوتا تو نہ اس وقت ہمارے پاس ہندوستان، یونان اور عرب کا فلسفہ اور ریاضی ہوتی، نہ ہم کو تورات، روم اور عرب کے قانون نصیب ہوتے نہ ہم ہومر، کالیداس، ڈانٹے، امرؤالقیس، متنبی، رومی، حافظ، شیکسپیر، ملٹن، مولیئر جیسے شعراء کے ناموں سے آشنا اور اُن کے اعجاز کلام سے لذت اندوز ہو سکتے۔

اب آپ کو اندازہ ہو گیا ہوگا کہ کائنات کا یہ ذہنی نظارہ اور مطالعہ کس قدر اہم چیز ہے۔ ممکن ہے کہ اس مقام پر پہونچ کر آپ معاً یہ سوال کریں کہ "کائنات کے ذہنی مطالعہ اور مشاہدہ کی اہمیت تو ضرور واضح ہو گئی مگر مطالعۂ مادی کی نسبت کیا ارشاد ہے؟" یہ سوال بالکل بجا ہے لیکن شاید آپ یہ بھول گئے کہ اس ذہنی مطالعہ کے عمل کا اثر بطور ردعمل کے مطالعہ پر بھی پڑتا ہے اور یہ اثر بہت گہرا ہوتا ہے، یوں سمجھئے کہ کسی وقتِ معلوم سے قبل ہم اپنی زندگی میں اپنے حواس کے ذریعہ جو کچھ علم حاصل کر چکتے ہیں، اور وہ علم جو ہم نے کتابوں سے اخذ کیا ہے، یہ دونوں ہمیں لمحہ بہ لمحہ اور بھی زیادہ اس قابل بناتے جاتے ہیں کہ ہم اپنے سامنے کی مادی دنیا کو سمجھ سکیں، اس سے کما حقہ فایدہ اُٹھا سکیں اور نہ صرف مادرِ فطرت کی صنعت گری سے بلکہ اپنی صناعات بھی مسرور ہو سکیں، دنیا و مافیہا کی ذہنی صورت کا مطالعہ ہی وہ چیز ہے جس کے ذریعہ سے ہم اُس کی مادی صورت کی کیفیت و ماہیت سے وقوفِ تامہ حاصل کر سکتے ہیں، یہی وجہ ہے کہ فنِ لطیف کی کسی شے سے پورا پورا لطف اُٹھانے کے لئے یہ ضروری ہے کہ ایک شخص اس کی ذہنی حقیقت سے بھی پوری طرح واقف ہو۔ کسی معمولی انسان کو ممتاز محل کا روضہ دیکھنے کے لئے بھیج دیجئے، جب وہ اُس کی سیر کر کے (میں یہ نہیں کہونگا کہ دیکھ کے) آئے تو اُس سے روضہ کے متعلق دریافت کیجئے۔ جواب سن کے آپ یقیناً یہی کہیں گے کہ سعدی نے:

"چوں بیاید ہنوز خر باشد" غالباً اسی کے حق میں کہا تھا، لیکن برعکس اس کے ایک ہوشمند انسان سے پوچھئے کہ "تم نے کیا دیکھا؟" اور پھر سنئے کہ وہ کیا کیا کہتا ہے اس فرق کی وجہ وہی ہے جو آپ ابھی سُن آئے ہیں۔

ادبیات کی بہترین تشبیہ یہ ہے کہ وہ نوعِ انسان کا دماغ ہے جس طرح ایک شخص اپنے دماغ میں اپنے تمام گزشتہ تجربے اور علم کو محفوظ رکھتا ہے اور اُس کی مدد سے وہ ہر تازہ احساس، تجربہ اور علم کا اندازہ کرتا اور اُسے استعمال کرتا ہے، بعینہٖ اسی طرح انسان (من حیث الکل) اپنی گزشتہ زندگی کے تمام علم اور تجربہ کو ادبیات کی صورت میں محفوظ رکھتا ہے اور اُسی کی مدد سے وہ اپنے خیالات و کوائفِ حاضرہ کو سمجھتا ہے اور آیندہ کے لئے بھی اُن ہی کی روشنی میں راستہ تلاش کرتا ہے، اگر یہ ذخیرہ انسان کے پاس نہ ہو تو اُس کی اور دوسرے جانوروں کی زندگی میں کوئی فرق نہ رہے اور زبان وحی کا فرمان " اولٰئک ہم کالانعام بل ہم اضل سبیلا" اس پر پوری طرح منطبق ہو جائے!

دنیائے قدیم میں تنقید کی طرز اس سے قبل کی بحث سے یہ امر واضح ہو گیا ہوگا کہ ہمارے پاس حصول علم کے دو ذریعے ہیں: حواس اور ادبیات اور یہ کہ ان دونوں میں ادبیات کو زیادہ اہمیت حاصل ہے، کیونکہ ہمارے علم کی وسعت و تکمیل اسی پر منحصر ہے، ہماری زندگی اور شخصیت میں کتابوں کے وجود کا اس قدر دخل ہے کہ ہماری تہذیب، شائستگی و متانت کا انحصار کتابوں اور اُن کے مواد پر ہے، اور جو شخص جس قدر زیادہ کتابوں کے مواد اور مضامین سے واقف ہوگا، اُسی قدر علم، فضل، کمال، مہارت، تجربہ اور عقل و دانش میں اس درجہ بلند ہوگا۔

جیسا کہ پہلے معلوم ہو چکا ہے، ہر چند ادبیات سے حاصل ہونے والے علم کی شان عمومی یہ ہوتی ہے کہ وہ ہماری ذہنی نظر کی وسعت کا باعث و معاون ہے، مگر غور سے دیکھا جائے تو اس توسیع کے دو صاف اور واضح طریقے ہیں۔ بعض کتابیں ایسی ہیں جن کے مضامین سے صرف حقیقی اُمور کا ظاہر کرنا مقصود ہوتا ہے، اور بعض ایسی ہیں جن میں حقیقی امور محض دوسرے درجہ کی حیثیت رکھتے ہیں اور ان کی اصلی قدر و قیمت اسلوب بیان میں مضمر ہوتی ہے۔ یعنی پہلی قسم کی کتابیں ہمیں زندگی کے "حقیقی امور" سے آشنا کرتی ہیں، اور دوسری قسم کی کتابیں ہمارے سامنے زندگی کی "تصویر" کھینچ دیتی ہیں۔

اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ کتاب کے دو مختلف اور ممیز عناصر ہیں، یعنی کتاب کا (۱) مواد، اور (۲) اسلوب بیان تکوینی ادبیات اور خالص ادب میں جو فرق ہے وہ انھیں عناصر سے تعلق رکھتا ہے اور انھیں عناصر کے تمیز و فرق سے تنقید کو بہت گہرا تعلق ہے۔ یہی وجہ ہے کہ غیر تکوینی ادبیات میں (بالکلیہ نہیں، بلکہ زیادہ تر) سائنس (علم) کا طریقہ اختیار کیا جاتا ہے، مگر تکوینی ادبیات میں (بالکلیہ نہیں، بلکہ زیادہ تر) آرٹ (فن) کا طریقہ استعمال ہوتا ہے غرض یہ کہ تنقید کے سلسلہ میں سب سے پہلے ان دو ممتاز و بین اُمور کو تلاش کرنا چاہئے، مثلاً خالص ادب پر، جس میں تکوینی عنصر بہت کم (یا تقریباً معدوم) ہوتا ہے، اُس خاص علم کا ہر عالم تنقید کر سکتا ہے۔ مگر تکوینی ادبیات کا یہ حال نہیں۔ کیونکہ اس نوع کی کتابیں جو علم اُس کا خاص موضوع ہوتا ہے، وہ محض دوسرے درجہ کی چیز ہوتی ہے، اور اُس میں جن اُمور سے بحث ہوتی ہے یا جن کا ذکر ہوتا ہے وہ اس طرح کے ہوتے ہیں کہ ان سے ہر شخص واقف ہوتا ہے، اس لئے اُس کتاب کی تنقید کرتے ہوئے اسلوب بیان اور طرز گفتگو کو خاص طور پر مدنظر رکھنا چاہئے۔ اور چونکہ یہ بذات خود ایک مستقل فن ہے۔ اس لئے صرف اس فن کا ماہر ہی ایسی کتاب پر تنقید کرنے کا اہل ہو سکتا ہے!

لیکن یہ نہ سمجھنا چاہئے کہ ہر ایک کتاب ان میں سے صرف ایک ہی نوعیت پر مشتمل ہوتی ہے۔ بلکہ بعض کتابوں میں دونوں قسم کے مضامین یکجا موجود ہوتے اور ہو سکتے ہیں، عام اس سے کہ وہ کتاب سائنس کی ہو یا تاریخ کی، فلسفہ کی ہو یا سوانح کی، نظم ہو یا ناول، ڈرامہ ہو یا فسانہ، علاوہ اس کے جملہ قسم کی تکوینی ادبیات اور تمام اُن ادبیات میں جو کسی خاص یا

سائنس کے لئے وقف دموضوع نہیں ہیں ـــ (یعنے وہ تمام ادبیات جن میں مصنف حقایق کے علاوہ اپنی طبعزاد باتیں بھی شامل کردیتا ہے) ـــ ایک اور ضروری صفت کا موجود ہونا لازم ہے، اور وہ صفت "سرور آفرینی" ہے، یہ وہی سرور ہے جس کا ہم اس سے پہلے فنونِ لطیفہ کی بحث میں ذکر کرچکے ہیں، اور آیندہ ہم اسے سرورِ لطیف کے نام سے تعبیر کریں گے۔ یہ سرور تمام فنونِ لطیفہ، اور بالخصوص شعر میں جلوہ گر ہوتا ہے یہ سرور وہ سرور نہیں ہے جو مثلاً کسی صحیح وصالح عمل یا اُس کی صلاحیت کے وقوف سے پیدا ہوتا ہے، نہ یہ وہ سرور ہے جو کسی خاص قسم کی منفعت کے حصول سے محسوس ہوتا ہے۔ بلکہ یہ سرور ایک خاص قسم کا انبساط ہے جو بجائے خود کامل، کافی اور ہر قسم کے مادی منافع اور محاصل سے مستغنی ہے۔ اب اگر ادبیات کی اس صفت کو بھی مذکورہ بالا صفات کے ساتھ ملا دیا جائے، تو معلوم ہوگا کہ کتاب میں تین باتوں کا ہونا ضروری ہے:۔

(ا) مضامین ومواد۔

(ب) اسلوب بحث۔

(ج) سرور آفرینی۔

اور چونکہ یہ صفات ہر کتاب میں مختلف مدارج اور مراتب کے ساتھ ملی جلی پائی جاتی ہیں، اور ہر اہلِ تنقید ان میں سے خاص خاص ابواب وامور کو اپنا مطمحِ نظر بناتا ہے، اسی لئے بعض اوقات ایک ہی کتاب کے متعلق مختلف اہلِ تنقید کی رائیں نہ صرف یہ کہ مختلف ہوتی ہیں، بلکہ بعض اوقات خلط ملط اور غیر تیقن سی نظر آتی ہیں جو خصوصیت کے ساتھ بعض قدیم ناقدین میں پائی جاتی ہیں۔

افلاطون سب سے پہلا شخص ہے جس نے ادبیات کا غائر مطالعہ کیا، چونکہ یہی شخص فلسفۂ اخلاق کا اُستاد بھی تھا، اس لئے اس امر کا اندازہ کرنا آسان ہے کہ وہ ادبیات کے مطالعہ میں، کتاب کے مواد اور مضامین پر زیادہ زور دیتا تھا اور باقی دونوں شقوں (یعنی اسلوب بیان اور سرور آفرینی) سے تقریباً بالکل بے پروا تھا اس کے نزدیک ادبیات کی تنقید کا اُصول یہ تھا کہ کتاب کی پیش کردہ معلومات کس حد تک بیرونی مادی حقایق سے موافق ہیں، چونکہ وہ اس امر کا قائل تھا کہ فنون و اخلاقیات ایک دوسرے پر منحصر ہیں اس لئے اُس کا یہ خیال تھا کہ ادبیات اور دیگر فنون کا محض یہ مصرف ہے کہ وہ اخلاقیات کے حقایق کو پڑھنے والے کے ذہن تک پہونچادیں، اور بس۔ افلاطون کے الفاظ یہ ہیں:

"خیالات، لحن وقافیہ، شکل ووضع ـــ ان سب کی خوبی، حُسنِ اخلاق اور خوش مزاجی سے خاص تعلق ہے، خوش مزاجی سے میری مراد خود رنگ یا بے رنگ اخلاقی کیفیت نہیں ہے، جیسا کہ عام طور پر سمجھا جاتا ہے۔ بلکہ خوش مزاجی یہ ہے کہ کسی کی طبیعت اصل میں اچھی ہو، اور اخلاقی نقطۂ نظر سے اس میں شرافت ونجابت کا مادہ موجود ہو... حُسنِ اخلاق کی اس تعریف میں جو صفات مدنظر ہیں وہ سب نہ صرف فنِ مصوری اور اُس جیسے دوسرے فنون (مثلاً پارچہ بافی، زردوزی

معماری) میں، بلکہ ان کے علاوہ اور چھوٹے چھوٹے فنون ــ بلکہ تمام مخلوقات عضوی کے اجسام کی بناوٹ میں بھی ــ نہایت واضح طور پر موجود ہے، ان سب میں شکل و صورت کی خوبی یا عیب کا پتہ چل سکتا ہے، یہ عیب، عام اس سے کہ وہ شکل و صورت میں ہو یا لحن و لہجہ کے امتزاج میں ہو، خیالات و اخلاق کے عیوب سے تعلق رکھتا ہے ان چیزوں کی فنی خوبیاں، خودداری اور نیکی کے اخلاقی فضایل سے مماثل ہیں ـ ـ ـ ہمیں ایسے اہلِ فن کی ضرورت ہے جو اس قابل ہوں کہ اپنی طبیعتوں کی خوبی سے حقیقی حسن و کمال کا پتہ لگائیں تاکہ ہمارے نوجوان افراد ایک صحت افزا مقام میں رہنے والوں کی طرح ہمیشہ کے لئے نیکی اور خوش اخلاقی سے متاثر ہو جائیں، اس طرح ہر اثر، جو وہ اپنی آنکھ یا کان کے ذریعہ سے اخذ کریں گے، گویا حسن و خوبی کے مجموں سے پیدا ہوگا اور یہ فضا اُس صحت آفریں نسیم کی طرح، جو نہایت خوشگوار مقامات سے آیا کرتی ہے، ان نوجوانوں کو ایک غیر محسوس طور پر ان کے بچپن کے زمانہ سے نکال کر اس درجہ و مقام پر پہونچا دے گی جہاں انھیں "صداقت" کی روح سے صرف رفاقت ہی نہیں حاصل ہوگی بلکہ اُس "روحِ صداقت" سے ایک عشق پیدا ہو جائے گا"[1]

افلاطون نے ادبیات اور فنون پر تنقید کی غرض و غایت یہ قرار دی ہے کہ اس کے ذریعہ سے یہ معلوم کیا جا سکے کہ فلاں کتاب، حقایق زندگی کے متعلق صحیح و خوشگوار اطلاع کس حد تک پیش کر سکتی ہے، صحت اطلاع کے اس معیار کو استعمال کرتے ہوئے اُس نے یونان کے نامور شعراء ہومر، ہیسیڈ، اور پنڈار اور دوسرے ڈراما نویسوں پر جو تنقید کی ہے اُس کا خلاصہ یہ ہے کہ اُن سب کی تحریریں اخلاقی لحاظ سے ناقص ہیں، چنانچہ وہ کہتا ہے کہ "ہمارے شاعروں اور مصنفوں کی سخت غلطی ہے کہ وہ حیات انسانی کے ایسے پہلوؤں سے بحث کرتے ہیں، ـ ان لوگوں کی باتوں سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ دنیا میں اکثر بدکار لوگوں کو خوشی نصیب ہوتی ہے اور نیکو کاروں کو نہیں ہوتی، اور یہ بدکاری اگر طشت از بام نہ ہو تو نہایت مفید ہے، نیکوکاری اور دیانت داری سے پڑوسی کو تو فایدہ پہونچتا ہے، مگر خود کو نقصان ہوتا ہے"[2] یونان کی تکوینی ادبیات پر بد اخلاقی کے اس الزام کے علاوہ افلاطون نے اپنے اسی معیار کے مطابق ان کے اسلوب بیان کو بھی عیب دار بتایا ہے ـ افلاطون نے یہ محسوس نہیں کیا تھا کہ حقیقت کا تقاضا یہی ہے کہ ادبیات دنیا کا صرف ذہنی نظارہ پیش کرے اور اسی لئے وہ اس بات کو جو معیوب جانتا ہے کہ ہر شاعر یا ادب تکوینی کا شائق مادی حقایق کی نمایندگی کے لئے خود ان مادی حقیقتوں کے بجائے ان کی ذہنی صورت کو پیش کرے، اس غلطی کا نتیجہ یہ ہوا کہ وہ ایک حقیقی مادی شئے کے "بیان کرنے والے" (یعنے مصورِ حقیقتِ مادی) کو ایک مصور نقاش (یعنی محض رنگ و شکل کے نقال) سے کمتر درجہ پر سمجھتا ہے ـ اس سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ صداقتِ حواس اور صداقتِ خیال (یا یوں کہئے کہ صداقتِ منطق اور صداقتِ فن)

---

[1] افلاطون کی کتاب "جمہوریت"، مترجمہ ورسفلڈ ــ [2] افلاطون کی کتاب "جمہوریت" مترجمہ ورسفلڈ ـ

میں جو فرق ہے وہ افلاطون جیسے مبصر اور فلسفی کے بھی خیال میں نہ آیا تھا۔

تکوینی ادبیات کے اسلوب بیان کے عیب (یعنی عدم اصلیت کے) علاوہ افلاطون نے ایک اور عیب بھی بتایا ہے۔ اُس کا خیال ہے کہ شاعروں کا قاعدہ ہے کہ وہ زندگی کی موثر تصویریں کھینچنے کی غرض سے اپنے اشعار (اور ڈراموں) میں نیک کاموں اور معتدل المزاج شخصیتوں کو چھوڑ کر بُرے کاموں اور پُر جذبات شخصیتوں کو انتخاب کرتے ہیں، جس کا نتیجہ یہ ہے کہ جو شخص تکوینی ادبیات کی کتابوں سے واقف ہوگا اُس کی طبیعت میں جذباتی عنصر تو بہت بڑھ جائے گا، مگر اُس کے مقابلہ میں عقلی عنصر بالکل تباہ ہو جائے گا، چنانچہ وہ کہتا ہے کہ "ہم اپنی بدبختی کے عالم میں اپنی روح کے جس حصے کو دبائے رکھتے ہیں — شاعر ہماری روح کے اُسی حصہ کو خوش کرتے ہیں، کیونکہ وہ جانتے ہیں کہ ہماری روح ایسے ہی جذبات کے بیانات سے خوش ہوگی، اسی طرح ہماری طبیعت کا وہ حصہ جو ہماری ہستی کا بہترین اور شریف ترین حصہ ہے محض اسوجہ سے کہ اُسے عقل و عادت کی طرف سے مناسب تربیت نصیب نہیں ہوئی، جذباتی حصے پر اپنا قابو کھو بیٹھتا ہے اور یہ سمجھ کر کہ جن مصائب و آلام کے ذکر سے اسوقت وہ دوچار ہے وہ خاص اُس پر وارد نہیں ہو رہے ہیں وہ کھلے دل سے دوسرے شریف انسان کے رنج و الم میں شریک ہو جاتا ہے۔ برخلاف اس کے اُسے اُس نظم کے سننے سے جو سرور حاصل ہوتا ہے اُسے وہ ایک نفع سمجھتا ہے اور یہ نہیں چاہتا کہ اُس نظم سے نفرت کا خیال اُس کی خوشی میں کسی طرح خلل انداز ہو۔ مگر اس حقیقت کا بہت کم لوگوں کو احساس ہے کہ ہم جس طرح دوسروں کے جذبات کے محسوس کرنے میں حصہ لیتے ہیں اسی اندازہ سے خود ہمارے لئے یہ امر ہرگز آسان نہ ہوگا کہ ہم خود اپنی مصیبت کے وقت اُس پر قابو نہ رکھ سکیں"۔[۱]

یہ ہیں افلاطون کے خیالات جو باوجود کسی قدر غلط ہونے کے آج بھی صحیح تسلیم کئے جاتے ہیں۔

افلاطون کے بعد ارسطو کے خیالات اس بارے میں قابل غور ہیں، خصوصاً اس وجہ سے کہ اُس کے سامنے افلاطون کے خیالات اور تحقیقات کا ذخیرہ موجود تھا۔ اُس نے فنون لطیفہ کے متعلق اپنے تمام خیالات کو ایک رسالہ میں ضبط کیا ہے جس کا نام "شعریات" ہے ارسطو کی رائے ہے کہ تمام فنون لطیفہ اور تکوینی ادبیات گویا نقل یا ترجیع (یعنی دُہرانا) کا عمل ہے کہ بار بار ہو رہا ہے اور ہوتا رہے گا۔ اُس کا قول تھا کہ چونکہ یہ دونوں چیزیں انسان کے قویٰ اور اعمال کے مظاہر ہیں اسی لئے ان کی بنا بھی انسان کے اُسی ارادۂ نقل پر ہے جس کی مدد سے بچہ اپنے ماں باپ کی زبان اور عادات سیکھ لیتا ہے اور یہ کہ ان دونوں کا واحد مقصد سرور آفرینی ہے، وہ المیہ (ٹریجڈی) کو شعر کی کامل ترین صورت سمجھتا اور اُس کی تقسیم یوں کرتا ہے:۔

(۱) واقعات کا خاکہ، (۲) ڈراما کے افراد کی شخصیت، یعنے ان اشخاص کے صفات ذاتی۔ (۳) طرز تحریر، یعنے

---

[۱] افلاطون کی کتاب "جمہوریت" مترجمہ ورسفلڈ

افرادِ ڈراما کے خیالات یا الفاظ کا تحریری اظہار۔ (۴) خیال یعنی وہ دماغی کیفیت جس کے تحت افراد کے اعمال سرزد ہوتے ہیں۔ (۵) اسٹیج پر نمایندگی کا طریقہ اور (۶) موسیقی کے ساز، جن کو تعمیل ڈراما کے دوران میں استعمال کرنا چاہئے۔

اس تقسیم کے مطالعہ سے واضح ہوتا ہے کہ ارسطو نے صرف ڈراما کی شکل و صورت اور اُس کی خوبی ہی کا خیال نہیں رکھا، بلکہ وہ یہ بھی چاہتا ہے کہ اُس کی دوسری غایت، یعنی سرور آفرینی، بھی پوری ہو جائے، اسکے علاوہ اُس نے ڈرامے میں واقعات کے "نمو" (Development) حل (Solution) اور قصص (Episodes) کی ترتیب وغیرہ کا بھی ذکر کیا ہے اور یہ سب اصطلاحیں ایسی ہیں کہ آج تک اُنھیں معنوں میں استعمال ہو رہی ہیں جو ارسطو کے پیشِ نظر تھے۔ اُس نے نہایت وضاحت سے تشریح کی ہے کہ شعریت کے لحاظ سے بزمیہ (کومیڈی)، المیہ (ٹریجڈی) اور رزمیہ کی خصوصیات میں کیا فرق ہونا چاہئے۔

اس کے علاوہ ارسطو نے یہ صرف یہ کہ تکوینی ادبیات کے اُسلوب کے متعلق افلاطون کی غلطی کو درست کر دیا ہے بلکہ چند ایسے اُصول بھی قایم کر دئے ہیں جو افلاطون کے ادبیات و اخلاقیات کے باہم دگر مخلوط ہونے کے اُصول کی طرح مستقل اور آج بھی مسلم ہیں۔ افلاطون نے عدمِ اصلیت کا جو الزام لگایا تھا اُس کا ارسطو نے یہ جواب دیا ہے کہ تکوینی ادبیات میں زندگی کی جو تصویریں ہمارے سامنے آتی ہیں وہ اس معنی میں عدیم الاصل نہیں ہیں کہ وہ زندگی کے اصلی امور سے کوئی علاقہ نہیں رکھتیں، مگر اُن تصاویر کی صداقت اُس قسم کی صداقت نہیں جیسی سائنس کی کتابوں سے امید کی جا سکتی ہے افلاطون نے تکوینی ادبیات اور خالص ادب میں کسی قسم کی تمیز نہیں کی تھی، مگر ارسطو کی رائے ہے (اور صحیح ہے) کہ ادبیات کی ان دونوں قسموں کی اصلیت یا صداقت کا اندازہ کسی معیارِ واحد سے نہیں کیا جا سکتا، وہ تاریخ اور شعر کو بالترتیب ایسی ادبیات کا نمونہ بتاتا ہے، جن میں صرف اصلی واقعات کی بحث اہم درجہ رکھتی ہے، یا جن میں اسلوبِ بیان اصلی چیز ہے اسی بنا پر وہ یہ کہتا ہے کہ "شاعر کا کام یہ نہیں ہے کہ وہ ہمیں یہ بتائے کہ کیا کیا واقعات یا حوادث واقع ہوئے، بلکہ یہ کہ کن کن واقعات اور حوادث کا واقع ہونا ممکن ہے، خواہ وہ محض امکان پر مبنی ہوں یا اپنے واقعاتِ پیشیں اور دیگر ماحول کے نتائج ہوں، مورخ اور شاعر کی تحریروں میں یہ فرق نہیں ہے کہ اُن میں سے ایک شخص قافیہ اور بحر کو استعمال کرتا ہے اور دوسرا نہیں کرتا ـــــ کیونکہ ہرودت (ہیروڈوٹس) کی تمام کتاب کو نہایت آسانی سے بحر و قافیہ میں تبدیل کیا جا سکتا ہے مگر پھر بھی وہ تاریخ ہی رہے گی ـــــ بلکہ ان دونوں کا صحیح فرق یہ ہے کہ مورخ ہمیں یہ بتانا چاہتا ہے کہ کیا کیا واقعات واقع ہوئے اور شاعر یہ بتاتا ہے کہ کن کن واقعات کا وقوع ممکن ہے۔ اس لحاظ سے شعر کی صداقت وسیع تر ہے اور اُس کا مقصد تاریخ کے مقصد سے بلند تر، کیونکہ شعر کا تعلق آفاق گیر (یونی ورسل) حقایق سے ہے اور تاریخ کا صرف مخصوص الحال حقایق سے"[1]

[1] ارسطو کی کتاب "شعریات" ترجمہ ورسفلڈ

افلاطون کا دوسرا اعتراض یہ تھا کہ تکوینی ادبیات سے انسان کی طبیعت کا جذباتی حصہ بہت زیادہ متاثر ہوتا ہے اور اُس کے برعکس عقلی حصّہ تباہ ہوجاتا ہے۔ ارسطو نے اس اعتراض کا بھی نہایت معقول جواب دیا ہے۔ چنانچہ، المیہ سے انسان کے "خوف" اور "ہمدردی" کے جذبات پر جو اثر پڑتا ہے، اس پر بحث کرتے ہوئے وہ کہتا ہے کہ نظم، بجائے اس کے کہ انسان کی طبیعت کے جذباتی عنصر کو ہمیشہ کے لئے اُبھار کر انسان کی تکلیف و تصدیع کا سامان کرے، انسانی طبیعت میں جذباتی کیفیات کی جو ضرورت سے زائد مقدار موجود رہتی ہے اُسے ایک مسہل کی طرح عمل کرکے خارج کردیتی ہے اور اس طرح انسان کے لئے سکون و اطمینان بہم پہونچاتی ہے۔ اور حق بھی یہی ہے کہ کسی تھیٹر میں ایک المیہ ڈرامے کے نظارے کے بعد بجائے اس کے کہ ہم غم و الم کی کیفیات سے متلاطم دماغ لے کر اُٹھیں، ہمیں ان کے کوائف کے نظارے سے یہ معلوم اور محسوس ہوجاتا ہے کہ دوسروں کی تکالیف و مصائب کے مقابلے میں خود ہماری پریشانیاں کوئی حیثیت نہیں رکھتیں اور اس خیال سے ایک سکون قلب اور اطمینان حاصل ہوجاتا ہے۔

مختصر یہ کہ عہد قدیم میں تنقید کے متعلق افلاطون اور ارسطو جیسے اُستادوں کے خیالات اس نوع کے تھے، ان کے علاوہ اور مبصرین نے بھی اپنے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ لیکن غور سے دیکھا جائے تو وہ سب انھیں دونوں جلیل القدر بزرگوں کی تحقیقات اور رائے کے دائرے کے اندر ہیں۔ اہل یونان کے ہاں مسئلہ تنقید پر کئی پہلو سے نظر کی جاتی تھی۔ ان تحریرات اور خیالات کا زمانہ ۴۰۰ سال قبل مسیح سے ۱۵۰ سال قبل مسیح تک ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ان لوگوں کے خیالات نامکمل اور ایک حد تک ناقص ضرور تھے، لیکن فن تنقید کی عمارت کے لئے ان کا وجود بمنزلہ بنیاد کے ہے اور ان کی وجہ سے اس فن کا آیندہ نمو آسان ہوگیا۔

اہل روما میں سسرو (Cicero) کونٹلین (Quintalian) اور ہوریس (Horace) نے بھی اس فن کے نمو میں حصّہ لیا ہے۔ مگر ان کی تحریرات بھی اُصولی طور پر افلاطون اور ارسطو کے خیالات سے باہر نہیں ہیں، اور اس لحاظ سے انھوں نے کوئی خاص ترقی نہیں کی۔

اب اہل یونان و روما کے بعد صرف ایک اور قوم قابل ذکر رہ گئی ہے، یعنے اہل عرب۔ اور یہ وہ قوم ہے کہ کارکنان قضا و قدر نے اس کا خمیر ہی شعر سے کیا تھا، چنانچہ اس بارے میں حضور نبی اکرم کی ایک حدیث شریف نقل کی جاتی ہے کہ:-
"اہل عرب شعر کو اسوقت تک نہ چھوڑیں گے جب تک کہ اونٹ بلبلانا نہ چھوڑیں گے"۔ یعنی کبھی نہ چھوڑیں گے۔ زمانۂ جاہلیت سے آج تک اہل عرب کا یہی حال ہے۔

قبل اس کے کہ ہم آگے بڑھیں، دو باتوں کا ذکر کردینا ضروری ہے، اول یہ کہ ہماری مراد یہاں صرف عرب بعد از اسلام سے ہے ہم اہل جاہلیت سے بحث نہیں کررہے ہیں۔ دوسرے یہ کہ اہل عرب سے مراد خالصتہً اہل عرب نہیں ہیں، بلکہ وہ تمام اقوام ہیں جو اُن کی فتوحات سے اُن کے اثر میں آکر بالکل اُن ہی کے رنگ میں رنگ گئی تھیں، مثلاً ایرانی۔

ممکن ہے کہ ابتدا ہی میں آپ کو یہ خیال ہو کہ اہل اسلام کی شاعری کو تو قرآن شریف نے " والشعراء یتبعہم الغاوٗن الم تر انہم فی کل وادٍ یہیمون و انہم یقولون ما لا یفعلون" کہہ کر روک دیا تھا، تب یہ کیسے ہوا کہ مسلمانوں نے اس فن کو ختم کیا یا قایم رکھا؟ گو اس کا جواب ہم پر کسی طرح عاید نہیں ہوتا، تاہم بہتر ہے کہ آپ ابن رشیق جیسے عالم شعر سے اس کا جواب سُن لیں وہ کہتا ہے کہ " اس نص سے وہ مشرک شعراء مراد ہیں جو رسول اللہ صلعم کی ہجو کرتے اور انھیں اذیت دیتے تھے۔ مگر وہ لوگ جو اُن کے علاوہ ہیں، یعنی مومنین ہیں، وہ اس میں داخل نہیں ہیں کیا تم نے یہ نہیں سنا کہ اللہ عزوجل نے مومنین کو یہ کہکر کس طرح اس قول سے مستثنیٰ کر دیا کہ " الا الذین آمنو وعملو الصالحات وذکروا اللہ کثیرا وانتصروا من بعد ما ظلموا۔ اس سے وہ شعراء مراد ہیں جو نبی صلعم کی مدد کرتے تھے اور ان کی طرف سے مشرکوں کو جواب دیتے تھے، جیسے حسان بن ثابت کعب بن مالک اور عبداللہ بن رواحہ۔ انھیں کے بارے میں نبی صلعم نے فرمایا ہے کہ " ان لوگوں کے اشعار قریش کے لئے تیر کی چوٹ سے بھی زیادہ سخت ہیں"۔۔۔ اس لئے اگر شعر حرام یا مکروہ ہوتا تو نبی صلعم شعراء کو اختیار نہ فرماتے اور نہ ان کو شعر گوئی پر برانگیختہ فرماتے نہ اُن کے اشعار سنتے ۔۔۔ علاوہ اس کے خلفاء راشدین، صحابہ کرام، تابعین اور مشہور فقہا میں سے اکثر نے شعر گوئی کی ہے"[1]۔ مزید برآں حضور کا یہ قول مبارک تو نہایت مشہور ہے کہ " بعض شعر حکمت ہے اور بعض بیان سحر"۔ غرض یہ کہ مسلمانوں کے ہاں شعر ممنوع نہ تھا، نہ ہے، اور نہ صرف یہ کہ عربوں نے اُس کو اختیار کیا اور کمال پر پہونچایا، بلکہ ہندوستان کے اردو شعراء بھی اُن کے بالواسطہ اور بلاواسطہ شاگرد ہیں اور اُن کے اُصول شعر کے دقایق پر آج تک کاربند ہیں اور شاید ہمیشہ رہیں گے!

اس امر پر زیادہ زور دینے کی ضرورت نہیں معلوم ہوتی کہ عرب دنیا کی اُن اقوام میں غالباً سب سے آگے ہیں جو تحریر و تقریر کی فصاحت و بلاغت کی گرویدہ تھیں یا ہیں۔ عربی ادبیات کے تقریباً ہر شعبہ کی کتابوں میں آپ کو شعر اور بیان کی بحث مل جائے گی۔ لیکن، اس فن کے مشاہیر میں امام جاحظ، ابن قتیبہ، ابن رشیق قیروانی، اور نظامی عروضی سمرقندی کے نام لینا کافی ہے ۔ ان کا زمانہ نویں صدی عیسوی سے تیرھویں صدی عیسوی تک پھیلتا ہے اور جیسا کہ اوپر لکھا گیا ہے، متاخرین بھی انھیں کے اُصول پر عمل پیرا رہے ہیں۔

بیان و بلاغت کے متعلق صرف یہ کہہ دینا کافی ہے کہ امام جاحظ کی پوری کتاب البیان والتبیین اس موضوع کیلئے وقف ہے اور ابن رشیق نے اپنی کتاب العمدہ کا معتدبہ حصہ اسی پر صرف کیا ہے۔ بلاغت کے متعلق ابن المقفع کا قول سب سے زیادہ دلچسپ ہے[2]۔ اس کا قول ہے کہ " بلاغت نام ہے اُن معنوں کا جو کئی طرح پر رونما ہوتے ہیں چنانچہ بلاغت خاموشی میں ہے، سننے میں ہے، اشارہ میں ہے، شعر میں ہے، سجع میں ہے، ابتداء کلام میں ہے، جواب میں ہے

---

[1] العمدہ ۔ ایضاً ۔ [2] العمدہ، جلد اول باب بلاغت۔

بات کرنے میں ہے، احتجاج میں ہے، کبھی وہ خطبوں (یعنے تقریروں) کی شکل میں جلوہ گر ہوتی ہے، کبھی رسایل کی صورت میں؟" اس کے علاوہ اس فن کے کئی اور گرامی قدر علماء اور ماہرین کی رائیں ان مصنفوں نے نقل کی ہیں مگر چونکہ نہ یہاں طوالت کی ضرورت ہے نہ موقع ہے، اس لئے ہم صرف ایک اور عالم فن عبداللہ بن محمد بن جمیل کا قول نقل کرنے پر اکتفا کرتے ہیں۔ عبداللہ کا قول ہے کہ " بلاغت اسے کہتے ہیں کہ آدمی سمجھے اور سمجھا سکے، کلام سے اپنے معنی کو کھول کر بیان کر سکے، اعراب سے واقف ہو، اس کے الفاظ کے معنی وسیع ہوں، نظم میں پختگی ہو، اپنے ارادۂ قول سے خوب واقف ہو، اس کا طریق ادا صاف، اشارہ درست، اور دلالت واضح ہو، جو کچھ کہنا چاہتا ہے اسے خوب سمجھاتا ہو۔ بجائے لمبی چوڑی بات کہنے کے چھوٹی سی بات کہنے کو کافی سمجھے، اور اپنے انتخاب پر پوری طرح قادر ہو، یہ تمام چیزیں اسی طرح باہم ایک دوسرے کی حاجت مند ہیں، جس طرح جسم کا ایک عضو دوسرے کا محتاج ہے، ان میں سے کوئی بھی دوسرے سے مستغنی نہیں ہے۔ جو شخص ان تمام باتوں پر حاوی ہو گیا اس نے پورا پورا کمال حاصل کیا، اور جس میں ان میں سے کسی کی بھی کمی رہ گئی وہ نقص سے کچھ دور نہیں رہا"[1]

اب بلاغتِ عرب کے اس خاص مصرف یعنی شعر کو لیجئے ۔ یعنے شعراء کے ہاں شعر کی اہمیت کا آسانی سے اندازہ کرنے کے لئے یہ سمجھ لینا کافی ہے کہ " الشعر دیوان العرب" ۔ گویا شعر عرب اور اہلِ عرب کی پوری اور ہر حالت کی زندگی کا آئینہ ہے۔ اس فن پر متعدد علماء نے قلم فرسائیاں کی ہیں، اور نہایت شغف کے ساتھ اس کے ہر ہر پہلو پر بحثیں کی ہیں فنِ شعر کے باب میں اُن بحثوں کو خلاصہ کے طور پر یوں تقسیم کیا جا سکتا ہے:

(۱) شعراء جس میں (ا) شعراء کے طبقات و اصناف، اور (ب) آداب شاعر سے بحث ہے۔ (۲) شعر جس میں (ا) شعر کے اصناف، (ب) شعر کی صناعت اور تنقید، (ج) صفتِ شعر اور (د) اوقات شعر گوئی اور داعیات شعر سے بحث ہے۔

شعراء کے طبقات اور اصناف کی تقسیم چار طرح پر کی گئی ہے:

(ا) زمانہ کے لحاظ سے، اس میں چار طبقے قائم کئے گئے ہیں، اول شعراء جاہلی، جو اسلام سے قبل گزرے ہیں، دوم مخضرم یعنے وہ جو زمانۂ جاہلیت میں بھی تھے اور اسلام کے شیوع کے بعد بھی زندہ تھے، سوم اسلامی، جو زمانۂ اسلام میں ہوئے۔ چہارم محدث، یعنے زمانۂ مابعد کے۔[2]

(ب) کمالِ شعر کے لحاظ سے۔ اس میں بھی چار طبقے قائم کئے جاتے ہیں۔ اول شاعرِ خنذیذ، یعنے وہ کہ جس کے اشعار خود بھی جید ہوں اور وہ دوسرے شعراء کے جید اشعار یاد بھی رکھتا ہو اور اُن کو روایت کر سکتا ہو، دوم شاعرِ مفلق

---

[1] العمدہ، جلد اول باب بلاغت ۔ [2] العمدہ، جلد اول، باب فی الشعر و الشعراء

جو گو شاعر خنذیذ کی طرح خود شاعرِ جید ہو مگر دوسرے جید شعراء کے اشعار روایت نہیں کرتا۔ سوم شاعرِ محض۔ چہارم شعرور یعنے محض تک بند۔[1]

بعض علما، اس تقسیم کو یوں بیان کرتے ہیں کہ سب سے اعلیٰ درجہ پر شاعرِ مفلق، پھر شاعرِ مطلق، پھر شُوَیعر، اور بدترین شعرور، اور بعض نے صرف شاعر شویعر اور شعرور کہا ہے۔[2]

(ج) شعر کی صنعت و ثقافت کے لحاظ سے بھی دو قسمیں بتائی گئی ہیں: شاعرِ متکلف اور شاعرِ مطبوع۔ متکلف شاعر وہ ہے کہ اپنے شعر کو گویا ثقاف سے سیدھا کرتا ہے، نہایت طول طویل تفتیش کے ساتھ اُن کی تنقیح کرتا ہے اور بار بار اُن پر غور کرتا ہے۔۔۔۔۔۔ اس قسم کے لوگ "شعر کے غلام" ہیں۔۔۔ گو اس نوع کے متکلف شاعر کا شعر جید اور محکم ہوتا ہے، مگر سمجھنے والے آسانی سے سمجھ سکتے ہیں کہ بیچارے شاعر کو طولِ فکر اور شدتِ عنا سے کیا کیا تکلیف ہوئی ہوگی، اُس نے کس کس طرح پسینہ بہایا ہوگا۔[3] برعکس کے شاعرِ مطبوع وہ ہے کہ "جو دلیری اور فیاضِ طبعی کے ساتھ شعر گوئی کرتا ہے، قافیوں پر قادر ہے اور اُس کی بیت کے پہلے مصرع کو دیکھتے ہی دوسرے مصرع اور قافیہ کا پتہ چل جاتا ہے، اور اُس کے شعر میں رونقِ طبع پائی جاتی ہے"۔[4]

(د) فترہ کے لحاظ سے (یعنے یہ کہ ایک شاعر شعر کہتے کہتے پھر عرصہ کے بعد شعر کہتا ہے) اس میں بھی چار طبقے ہیں۔ اول شاعرِ مُصفی، یعنے وہ کہ جسے شعر کہے ہوئے بہت زیادہ زمانہ گزر جائے۔ اس کے بعد دوم درجہ پر شاعرِ مُضحم ہے، تیسرے[5] درجہ پر "مُھتر" اور چوتھے پر "مُخلی" ہے جس کی صفت یہ ہے کہ اُس کے الفاظ اُس کے عندیہ کے اظہار پر حاوی نہیں ہوتے۔[6]

آدابِ شاعر کے باب میں مختصریوں سمجھئے کہ ایک طرف تو حسنِ صورت، حسنِ سیرت، طلاقتِ لسان، کمالِ علم و فضل، انتہائے لطف و کرم کی صفاتِ عمومی کا اور دوسری طرف عظمتِ فکر، صحتِ طبع، جودتِ ذہن، دقتِ نظر، مہارتِ علوم و رسوم خوش فکری اور خوشگوئی کی خصوصیات کا شاعر میں موجود ہونا ضروری سمجھا گیا۔[7]

شعراء کے طبقات و اصناف کی طرح شعر کی اصناف کو بھی تین طرح تقسیم کیا گیا ہے:

(ا) مضمون کے لحاظ سے۔ رغبت، خوف، طرب اور غضب کو شعر کی بنیاد قرار دیکر یہ تقسیم اختیار کی گئی ہے، رغبت سے مدح اور تشکر کے اشعار پیدا ہوتے ہیں، خوف سے اعتذار اور طلبِ رحم کے، طرب سے شوق اور عشق کے اور غضب سے ہجو اور عتاب کے۔ اسی بناء پر تقسیم کا ایک انداز یہ ہے کہ شعر کی چار صنفیں ہیں۔ اول مدح، جس میں مرثیہ، افتخار اور شکر شامل ہیں، چہارم لہو، جو غزل، طرب اور صفتِ خمر و مخمور پر مشتمل ہیں، بعض اہل رائے نے صرف دو بڑی

---

[1] البیان والتبیین، جلد اول صفحہ ۱۵۶۔ العمدہ، جلد اول، باب فی الشعر والشعراء۔ [2] العمدہ، جلد اول باب فی الشعر والشعراء۔ [3] ابن قتیبہ کی کتاب الشعر والشعراء، باب اقسام الشعراء۔ [4] ایضاً ایضاً۔ [5] العمدہ جلد اول، باب عمل الشعر۔ [6] العمدہ جلد اول، باب آداب الشاعر۔ نظامی عروضی سمرقندی کی کتاب چہار مقالہ، مقالہ دوم، فصل در چگونگی شاعر

صفتیں بتائی ہیں جن میں باقی سب شامل ہیں، اول مدح جو مرثیہ، افتخار، غزل و تشبیب، امثال، مواعظ و حکم، زہد، قناعت وغیرہ محاسن کو اپنے اندر لئے ہوئے، دوم ہجو، جو مدح کے تمام شاملات کی ضد پر حاوی ہے[1]۔

(ب) وضع اور معنی کے لحاظ سے۔ اس کی دو قسمیں بتائی گئی ہیں: اول شعر مطبوع، کہ جو اصل شعر ہے اور اُسی پر شعریت کا مدار ہے، دوم شعر مصنوع، یعنے وہ کہ جس میں محنت اور سخت غور و خوض سے کام لیا گیا ہو، گو اُس میں وہ تکلف نہیں ہوتا جو متکلف شعراء کے شعر میں ہوتا ہے[2]۔

(ج) لفظ اور معنی کے لحاظ سے اس کی چار تقسیمیں ہیں۔ اول وہ شعر جس کے الفاظ بھی عمدہ ہوں اور معنی بھی جید ہوں دوم وہ جس کے الفاظ تو عمدہ اور شیریں ہوں، مگر معنی کے لحاظ سے کوئی فایدہ مترتب نہ ہوتا ہو۔ سوم وہ جس کے معنی جید ہوں، مگر الفاظ کم رونق ہوں۔ چہارم وہ جس میں لفظ اور معنی دونوں دور اُفتادہ ہوں[3]۔

یہ تھی تقسیم شعر اور اس کے اصناف کی، اس فن پر عمومی نگاہ ڈالی جائے تو معلوم ہوگا کہ اہل عرب اس فن کو ایک نہایت مشکل اور نازک فن خیال کرتے تھے، قدم قدم پر اُس کی صناعت (بناوٹ) اور ثقافت کا خیال رکھتے تھے، اسمیں مَثَل سائر، استعارۂ رائعہ اور تشبیہ مناسبہ پر زور دیتے تھے، اس بارے میں ابن رشیق کے خیالات سنکر آپ کو اندازہ ہوجائے گا کہ ان کے ہاں شعر کا کیا رنگ مطلوب و منظور ہے، وہ کہتا ہے کہ "بہترین شاعر وہ ہے جو بات کہے تو جلدی کہے اور اس جلدی میں بھی اپنے کمال سے لوگوں کو حیران کردے، جب بولے تو لوگ اُس کو غور سے سننے پر مجبور ہوجائیں کسی کی مدح کرے تو اُسے بلندی پر پہونچا دے اور ہجو کرے تو نیچے گرادے۔ بہترین شعر وہ ہے جسے عام لوگ بھی سمجھ سکیں اور خاص لوگ اُسے پسند کریں۔ ابن المعتز کی رائے تھی کہ عمدہ ترین شعر وہ ہے کہ جو دل سے کسی چیز کو پوشیدہ نہ رکھے[4]" ایک اور مقام پر وہ عربی زبان کے ایک زبردست عالم و ماہر علامہ ابو عمرو بن العلا، کا ذکر کرتے ہوئے کہتا ہے کہ وہ اور اُس کے دوسرے ہم خیال علمار نقد شعر کے معاملہ میں خلف احمر سے متفق نہیں ہیں، اور اُسے حاذق اور جید نہیں سمجھتے۔ مگر اُن کا یہ خیال غلط ہے، کیونکہ یہ ایسا ہی ہے جیسے ایک بزاز ایسے کپڑوں میں بھی تمیز کرسکتا ہے جنکو وہ بنتا نہیں ہے، ایک صراف گو درہم اور دینار کو خود نہیں ڈھالتا مگر انھیں پرکھ سکتا ہے اور ان کے کھوٹ کا اندازہ کرکے اُن کی قیمت کو گھٹا سکتا ہے[5]" وہ شعر کی صفت سرور آفرینی کا قایل ہے۔ چنانچہ کہتا ہے کہ "شعر میں عقل کو لغزش ہوتی ہے کیونکہ کبھی ایسا نہیں ہوا کہ کسی نے شعر بنایا ہو اور اُس کو کبھی کسی سے چھپایا ہو۔ کیونکہ اُس نے اسی غرض سے شعر بنایا ہے کہ اُس سے سرور حاصل ہو ــ اور یہی بات شعر کی فضیلت، اُس کی بزرگی و عظمت اور حسن موقع کو

---

[1] العمدہ، جلد اول، باب حد الشعر ــ [2] العمدہ، جلد اول باب فی المطبوع والمصنوع ــ [3] الشعر والشعراء باب اقسام الشعر
[4] العمدہ، جلد اول، باب حد الشعر ــ [5] ایضاً، باب فی الشعر والشعراء۔

ہر شخص پر عیاں کر دینے کے لئے کافی ہے"۔[۱] نظامی عروضی کہتا ہے کہ "شاعری ایک صنعت (فن) ہے کہ اُسکے ذریعہ سے شاعر مقدماتِ موہمہ کا اتساق کرتا ہے۔ اور اُس سے جو قیاسات بطور نتیجہ کے پیدا ہوتے ہیں ان کا التمام کرتا ہے، اور ایہام کی مدد سے غضبانی اور شہوانی قوتوں کو اس طرح برانگیختہ کرتا ہے کہ اُس ایہام سے طبایع کو انقباض اور انبساط ہوتا ہے اور اس طرح شعر نظامِ عالم میں بڑے بڑے اہم امور کا سبب ہو جاتا ہے"۔[۲]

اس تفصیل کو غور سے دیکھئے تو معلوم ہو گا کہ اہلِ یونان اور اہلِ عرب کے خیالات میں بالکل فرق نہیں ہے اور اگر ہے تو تفاصیل میں۔ دونوں اس فن کی اہمیت، اُس میں حصولِ کمال کی دقت اور اُس کے محاصل اور فوائد کے باب میں متفق ہیں۔

اب اس کے بعد ہم آیندہ بحث میں دیکھیں گے کہ ان قدیم بزرگوں کے زمانہ کے بعد جدید رنگ کیا ہو گیا اور وہ کہاں تک اس سے متفق یا مختلف ہیں۔

دنیائے جدید میں تنقید

پچھلے باب میں ہم نے یہ ظاہر کیا تھا کہ افلاطون نے فن اور اخلاق کے ایک دوسرے پر منحصر ہونے کا اصول قایم کیا تھا یعنی نہ صرف یہ کہ کسی اہلِ فن یا شاعر میں اخلاق حسنہ کا وجود ضروری ہے، بلکہ یہ بھی یقینی ہے کہ اچھے اور بُرے فن سے انسان کے معاشری حالات پر بھی اچھا یا بُرا اخلاقی اثر پڑتا ہے ــــ اور یہ کہ کسی شے کی فنی نمایش میں "صداقت" کا وجود ضروری ہے۔ اس کے بعد ارسطو کے خیالات کا خلاصہ بھی بتایا گیا تھا کہ شعر ایک فن لطیف ہے۔ تکوینی ادبیات میں کلی اور عمومی حقایق کی نمایندگی ہوتی ہے نہ کہ جزئی اور مخصوص کی، تکوینی ادبیات اور معمولی ادبیات ایک دوسرے سے متمایز ہیں، تکوینی ادبیات کے مختلف اجزا و عناصر کیا کیا ہیں۔ پھر ارسطو کے بعد ہم عربوں کا رنگ بھی دیکھ چکے ہیں۔ کہ وہ شعر کے فن کو کسقدر اہمیت دیتے ہیں اور اُسے کس درجہ تک بلند پایہ دیکھنا چاہتے ہیں۔ اب ہم زمانہ جدید کی طرف متوجہ ہوتے ہیں۔

یورپ میں نہضت علمی کی تاریخ ۱۴۵۳ء سے شمار کی جاتی ہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ سترھویں صدی مسیحی سے اہلِ یورپ نے فطرت اور علوم و فنون کا باقاعدہ اور مربوط مطالعہ شروع کیا اور اُن کے اہلِ دماغ نے متفرق قسم کی قدیم اور جدید تحریرات پر اظہارِ رائے اور تنقید شروع کی۔ ایسی صورت میں یہ بالکل فطری امر تھا کہ وہ ارسطو کی رائے (اور بالخصوص اُس کی کتاب "شعریات") کے مطالعہ سے ابتدا کرتے، اور اسی پر اپنی طرزِ تنقید کی بنیاد قایم کرتے، مگر چونکہ افلاطون اور ارسطو کی رائیں (جو قریب قریب دو ہزار سال پرانی تھیں) ہومر اور دوسرے یونانی شعراء کے علمی کارناموں پر مبنی تھیں اور اُسوقت سے اب تک زمانہ اور حالات بہت کچھ بدل چکے تھے، اس لئے ان جدید

---

[۱] ایضاً ــــ [۲] چہار مقالہ، مقالہ دوم، در ماہیت علم شعر۔

اہل الرائے نے اُسی نوع کی مناسب ترمیم کرلی، تاہم سترھویں صدی سے لیکر اٹھارھویں صدی کی ابتدا تک اہل تنقید کی عموماً یہی حالت رہی کہ وہ ارسطو کی "شعریات" کی پابندی کرتے اور جہاں تک ہوسکتا تھا اپنی تنقیدوں میں اُسی کے اُصول کو پیش نظر رکھتے تھے۔ اُس زمانہ میں اہل فرانس علم و فضل میں پیش پیش تھے انھوں نے ارسطو کے اُصول کی اس قدر سختی سے پابندی شروع کی کہ شعر اور ڈراما کو صرف ان ہی تفصیلوں میں محدود کردیا جن کی ارسطو کی "شعریات" نے اجازت دی تھی۔ نتیجہ اس کا یہ ہوا کہ یہ دونوں فن فنون لطیفہ کی حد سے نکل کر محض دستکاری کی حدود میں آگئے۔ اس مصنوعی طرز تحریر اور اس کورانہ تقلید کے ناگوار نتیجہ کا بہترین نمونہ فرانس کے نامور ڈراما نویس کورنیے اور راسین (Racine) کے ڈراموں میں نظر آتا ہے۔

اس میں شک نہیں کہ یہ کورانہ تقلید سخت غلطی اور لاعلمی پر مبنی تھی۔ کیونکہ ایک تو ان لوگوں کو ارسطو کی "شعریات" اور اہلِ یونان کے ڈراموں کا علم براہ راست حاصل نہیں ہوا تھا بلکہ دوسرے ذرائع سے اور وہ بھی ایسے کہ جن میں خالص ارسطو کا رنگ نہ تھا اور دوسرے یہ کہ قدیم یونان اور جدید یورپ کے حالات میں بہت کچھ فرق تھا، لیکن اہل فرانس نے دیدہ و دانستہ خالص یونانی یا مخلوط (یونانی اور رومی) طرز اختیار کرلیا۔ البتہ انگلستان میں الزبتھ (Elizabeth) اور خاندان اسٹوارٹ (Stuart) کے زمانہ میں اہلِ قلم نے اہلِ فرانس سے اختلاف کیا، اور اُن کا طرز اختیار نہیں کیا۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ قدیم یونان اور روما کے ادبیات کی بازیافت، علوم کی ترقی، امریکہ کی دریافت، اور عمومی عروج کے سبب سے اس قوم کے دماغ میں نئے نئے خیالات جاگزیں ہوگئے تھے، اور اس نہضتِ عامہ نے آزادی کی ہوا اُن کے دماغ میں بھردی تھی۔ چنانچہ جہاں تک اُن سے ہوسکا وہ اُس روش اور طرز کو چھوڑ کر ایک نئے (یا قریب قریب نئے) اسلوب کے قایم کرنے کی کوشش میں لگ گئے۔ لیکن چونکہ انسان کی طبیعت قدامت پسند ہے اور مشکل سے قدامت کو چھوڑتی ہے، اس لئے نتیجہ یہ ہوا کہ ایڈیسن (Edison) جیسے نقاد نے بھی، جو اس فن کے مجددین میں سے تھا، ملٹن (Milton) کے شعر کی تعریف انھیں الفاظ میں کی ہے جو ارسطو کے قایم کردہ معیار پر پورے اُترتے ہیں۔ بہر حال جدید حیثیت سے ایڈیسن، دیکارت (Decartes) ہوبز (Hobbes) اور لوک (Locke) ایک ہی اُصول پر عمل پیرا تھے۔

ایڈیسن نے "لذات تخیل" (The pleasure of imagination) کے عنوان سے ایک مضمون لکھا تھا، جس میں اُس نے فنِ تنقید کے متعلق اپنے خیالات کا اظہار کیا تھا۔ آپ کو یاد ہوگا کہ شعر کی قدر و قیمت تخیل کے باب میں ارسطو نے افلاطون سے اختلاف کرکے یہ فیصلہ کیا تھا کہ گو تکوینی اور غیر تکوینی دونوں قسم کے ادبیات کی کتابیں خارجی حقایق کا اظہار کرتی ہیں، مگر دونوں کے طرز اظہار میں اختلاف ہے اور یہ تکوینی ادبیات میں حقایق کا اظہار زیادہ صحیح اور واضح ہوتا ہے اب چونکہ جدید زمانہ میں علم النفس کے مسایل۔ بالخصوص

اختلافِ افکار کا مسئلہ — جاری و ساری ہو چکے تھے، اس لئے ایڈیسن نے علم النفس کے قوانین و حقایق کو ادبیات پر منطبق کر کے یہ رائے قایم کی کہ فنونِ لطیفہ کی اشیاء کی خوبی کا معیار یہ ہے کہ اس میں اپنے ناظر کو مسرور کرنے اور اُسکے تخیل پر ایک خوشگوار اثر پیدا کرنے کی صفت کس درجہ تک پائی جاتی ہے۔

ایڈیسن کا قول ہے کہ "ہم روح کو متعدد طاقتوں اور قوتوں میں تقسیم کرتے ہیں، حالانکہ اصل میں روح کی کوئی ایسی تقسیم نہیں ہو سکتی۔ کیونکہ یادداشت، ادراک، ارادہ اور تخیل کے صفات و اعمال روح سے من حیث الکل سرزد ہوتے ہیں، نہ کہ اس کے جدا جدا حصّوں سے۔ لہٰذا یہ یاد رکھنا چاہئے کہ "قوتِ تخیل" کے الفاظ سے ذہن کے متفرق اعمال کی صرف ایک نوع کا اظہار ہوتا ہے۔ اس باب میں ایڈیسن کے خیالات کی تفصیل یوں ہے کہ:

"جو شکلیں پہلے قوتِ باصرہ کے ذریعہ سے ذہن پر ثبت ہوتی ہیں وہی بعد میں خیالات کا جامہ اختیار کر لیتی ہیں"۔ احساسات کے ان تصورات و اشکال کی پیدایش وغیرہ کا جو عمل ذہن میں ہوتا ہے، اس کی تشریح کرتے ہوئے کہتا ہے کہ "یہی حس ہے جو قوتِ تخیل کو خیالات بہم پہونچاتی ہے۔ لذتِ تخیل سے میری مراد اُس لذت سے ہے جو مرئی اشیاء کے دیکھنے سے پیدا ہوتی ہے، خواہ وہ اشیاء واقعی طور پر ہماری نگاہ کے سامنے موجود ہوں، یا ہم اُن کی تصویروں، مجسموں یا محض اُن کے بیانوں کے ذریعہ سے انھیں اپنی نگاہ اور ذہن کے سامنے پیش کر دیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ہمارا کوئی خیال ایسا نہیں ہے جو خیال کی صورت میں جلوہ گر ہونے سے پہلے باصرہ کے ذریعہ سے ہمارے ذہن میں داخل نہ ہو چکا ہو ہاں البتہ ہمیں یہ قدرت حاصل ہے کہ اُن تمام شکلوں اور صورتوں کو جو ایک مرتبہ ہمارے ذہن میں داخل ہو چکی ہیں ہم جس طرح چاہیں قایم رکھیں یا تبدیل کر دیں یا اور صورتوں کے ساتھ ان کو ترکیب دیدیکر ایسی ایسی نئی شکلیں پیدا کرتے رہیں جو تخئیل کے لئے خوشگوار ہوں۔ یہ وہ قوت ہے جسکی مدد سے ایک شخص ایک تیرہ و تاریک قیدخانہ میں رہ کر ایسے ایسے نظاروں سے لذت حاصل کر سکتا ہے، جو شاید اس کائنات کے تمام حقیقی مناظر سے بھی زیادہ عجیب و غریب اور دلکش ہیں"[1]۔ اس لذت کی اُس نے دو قسمیں کی ہیں، ابتدائی اور ثانوی، ابتدائی لذت وہ ہے جو چشمدید اشیاء کے نظارے سے حاصل ہوتی ہے اور ثانوی وہ جو چشمدید اشیاء کے پیدا کردہ خیالات یا اشیاء کے محض وہمی مگر پسندیدہ تصورات کے مجموعہ سے (عام اس سے کہ وہ اشیاء سامنے موجود ہوں یا محض فرضی ہوں) پیدا ہوتی ہے۔ اُس کا خیال ہے کہ قسم اول کی لذت کی پیدایش کے لئے فطری اشیاء زیادہ مناسب اور موثر ہوتی ہیں اور قسم ثانی کے لئے فنونی اشیاء زیادہ کارگر ثابت ہوتی ہیں۔ اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ فنِ لطیف اور ادبیات کو صرف ثانوی لذت سے تعلق ہے اور یہ لذت حقیقی اشیاء سے نہیں بلکہ اُن کی شکلوں کے فنی، یا ادبی اظہار اور نمود سے حاصل ہوتی ہے۔ یہاں پہونچکر

---

[1] اسپیکٹیٹر نمبر ۴۱۱

وہ اس اظہار کی بھی دو قسمیں بتاتا ہے۔ اول وہ جس کا تعلق باصرہ سے ہے ——— اس کی تفصیل یوں سمجھنا چاہئے کہ تعمیر، سنگتراشی اور نقاشی میں ایک طبیعی شکل ہوتی ہے جو باصرہ کے ذریعہ سے محسوس ہوتی ہے، مگر موسیقی اور تکوینی ادبیات میں طبیعی شکل یا چہرہ، سُر یا لفظ کی آواز ہی میں پایا جاتا ہے اور اس لئے یہ فنون مقدم الذکر فنون سے مختلف ہو جاتے ہیں، بہر حال اس کے خیال کا خلاصہ اور نتیجہ یہ ہے کہ تخئیل کی یہ ثانوی لذت "ذہن کے اُس عمل پر منحصر ہے، جو حقیقی اشیاء کے پیدا کردہ خیالات کا اُن خیالات سے مقابلہ اور موازنہ کرتا ہے جو کسی مجسمہ یا تصویر یا بیان یا آواز کی وساطت اور سبب سے پیدا ہوتے ہیں"۔

اب تکوینی ادبیات کو لیجئے۔ ان میں خیالات کو الفاظ کے ذریعہ سے اُبھار اور نمایاں کیا جاتا ہے۔ اس لئے اس میدان میں تخیل کو دو قسم کا عمل کرنا پڑتا ہے:

اول، شاعر کے ذہن میں تخیل کا عمل۔

دوم، تکوینی ادبیات میں یہ خصوصی قوت پیدا کرنے کا عمل کہ وہ اپنے سننے یا پڑھنے والے کے متخیلہ کو لطف اندوز کرے ——— پہلے عمل کے متعلق ایڈیسن ان الفاظ میں بحث کرتا ہے کہ:۔ "انسان کا ذہن اس امر کا جویا رہتا ہے کہ مادیات میں اُسے جس قدر کمال دکھائی دیتا ہے اُس سے زیادہ کمال نظر آئے۔ تاہم فطرت کے تمام کارخانے میں اُسے کہیں ایسا نظارہ نصیب نہیں ہوتا جو اس کی ان آرزوؤں کا پورا پورا جواب ہو، جو اُس کے دل میں لذت کے متعلق جاگزیں ہوتی ہیں ——— یا یوں کہئے کہ چونکہ انسان کی قوتِ مخیلہ ایسی ایسی اشیاء کا تخیل قایم کر سکتی ہے جو آنکھوں دیکھی چیزوں سے بدرجہا زیادہ عظیم الشان یا عجیب یا خوشنما ہوں اور چونکہ اُسے اس امر کا احساس ہوتا ہے کہ جو کچھ آنکھوں کے سامنے ہے وہ عیب سے معرا نہیں ہے ——— اس لئے ایک شاعر کا فرض ہو جاتا ہے کہ متخیلہ کو اُسی کے خیالات و تصورات میں مست رکھے۔ اور یہ اس طرح ہو سکتا ہے کہ جب وہ کسی حقیقت کا بیان کرنا چاہے تو مادرِ وطن کی پیش کردہ شکل میں ترمیم کرے، خود اُس کو بھی بہتر شکل میں پیش کرے، اور جب وہ کوئی فرضی واقعہ یا افسانہ بیان کرنا چاہے تو اشیاء کے فطری مجموعہ سے زیادہ دلکش اور خوشنما اشیاء کا خلاق بن جائے شاعر کے لئے ضروری نہیں ہے کہ وہ ایک موسم سے دوسرے موسم تک مادرِ فطرت کے ساتھ آہستہ آہستہ سفر کرے۔ یا۔ کہ پودوں اور پھل پھول کی پیدائش اور پیداوار میں فطرت کے طرزِ عمل پر کاربند رہے" مثلاً شاعر کو اختیار ہے کہ وہ متخیلہ کو مسرور کرنے کے لئے سال بھر کے تمام مختلف موسموں کا لطیف ترین عرق نچوڑ کر ہمارے سامنے رکھ دے یا ایسے ایسے پھولوں کو جو مختلف موسموں یا مختلف مقامات میں پیدا ہوتے ہیں کسی خاص موسم یا مقام میں پیدا کر کے دکھا دے، یا خود ہی خلاق ہو کر نئے عجیب و غریب قسموں کے پھول پھل بنا دے، جو رنگ و بو میں شاید مادرِ فطرت کے باغ کے پھولوں سے بھی زیادہ دلکش اور لطیف ہوں گے"۔ اس کے ذہن اور قلم کے قابو میں آکر زمین و آسمان کے مختلف نظاروں، بلکہ یوں کہنا

چاہئے کہ کائنات کی تمام مختلف اور مفصل کیفیتوں اور صورتوں کا بھی یہی حال ہوگا ——— ظاہر ہے کہ غرض اس تمام تصرف سے صرف یہی ہے کہ متخیلہ کو لذت حاصل ہو، پڑھنے یا سننے والا لطف اندوز ہو۔ الغرض بقول ایڈیسن کے "شاعر جس طرح چاہے فطرت کی صورت بدل سکتا ہے، اور اُس میں جس جس طرح کی دلکشی اور دلآویزی چاہے پیدا کرسکتا ہے۔ بشرطیکہ وہ فطرت میں اس قدر زیادہ اور نامناسب ترمیم نہ کرے کہ فطرت پر فوقیت حاصل کرنے کے شوق میں بیہودہ اور بے معنی شکلیں بنانے لگے"۔[1]

دوسرے عمل کے متعلق وہ کہتا ہے کہ "اگر الفاظ کا انتخاب عمدہ ہو تو اُن میں اس قدر زور پیدا ہو جاتا ہے کہ بہ نسبت اس حالت کے کہ جب ہم اشیاء کو اپنی آنکھ سے دیکھتے ہیں، ان کا بیان پڑھنے یا سننے سے زیادہ دلکش خیالات ہمارے دماغ میں موجزن ہوتے ہیں ———
——— اور پڑھنے والا صاف طور پر محسوس کرتا ہے کہ لفظوں نے جو نقشہ اُس کے سامنے کھینچ کر رکھ دیا ہے اُس کا رنگ اور اُس کی حقیقت نمائی اُس سے کہیں بہتر اور خوشنما ہے کہ وہ اُس تمام نظارہ کو خود جا کر دیکھتا۔ ایسی حالت میں یہ معلوم ہوا کرتا ہے کہ شاعر فطرت پر بھی سبقت لے گیا ہے، اس میں شک نہیں کہ وہ اس کل نظارہ کو فطرت ہی سے اخذ کرتا ہے مگر شاعر اُس میں جگہ جگہ اور بھی زیادہ پُر زور تفصیل مہیا کر کے اُس نظارہ کے حُسن کو دوبالا کر دیتا ہے، اور ایک ایسی ہیئتِ مجموعی قایم کر دیتا ہے کہ وہی شکلیں جو اشیاء کے واقعی دیکھنے سے پیدا ہوئی تھیں ——— ان نئی (دیئے الفاظ کی پیش کردہ) شکلوں کے مقابلہ میں پوچ اور ماند دکھائی دیتی ہیں۔ اس کا سبب غالباً یہ ہے کہ کسی چیز کو دیکھنے کے وقت ہمارے متخیلہ پر اُس کے صرف اُسی حصّہ کی تصویر اُترتی ہے جو ہماری نگاہ میں سما سکتا ہے، مگر جب شاعر اُسی چیز کا بیان کرتا ہے تو وہ اپنے بیان میں اُس کا جس قدر حصّہ چاہتا ہے دکھاتا ہے اور ایسا کرنے میں، وہ اُس چیز کے وہ حصّے بھی ہمارے سامنے پیش کر دیتا ہے، جن کی طرف یا تو ہم متوجہ ہی نہیں ہوئے تھے یا یہ کہ وہ ہماری نگاہ سے اوجھل تھے، جب ہم کسی چیز کو دیکھتے ہیں تو اُس کے متعلق جو خیال ہمارے ذہن میں قایم ہوتا ہے وہ دو یا تین مفرد خیالات سے مرکب ہوتا ہے۔ لیکن جب اُسی چیز کو شاعر بیان کرتا ہے، تو وہ اپنی حسب خواہش یا تو ایک مخلوط خیال پیش کر دیتا ہے یا صرف ایسے خیالات میں ہیجان پیدا کر دیتا ہے جو متخیلہ کو متاثر کر سکیں"۔[2]

چونکہ یہ عنصر بہت اہم ہے، اس لئے اسکے ذریعہ سے تکوینی ادبیات کی خوبی وغیرہ کا بخوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ اسی بناء پر ایڈیسن نے آخر میں یہ فیصلہ کیا ہے کہ "حق یہ ہے کہ متخیلہ کو متاثر کر دینے کی خاصیت ہی شعر کی جان ہے، اور یہی اُسکا کمال ہے"، مگر یہی معیار تکوینی ادبیات کی ہر صورت اور اُسکے ہر شعبے کی آزمایش کے لئے استعمال کیا جا سکتا ہے۔

زمانۂ جدید کی تنقید کی سب سے بڑی خصوصیت یہی ہے کہ اُس نے ادبیات کے مطالعہ میں ان کی خصوصیت اور تفصیل کو علم النفس کے اُصول کے مطابق جانچنا شروع کیا ہے۔

---

[1] اسپیکٹیٹر ۴۱۶ — [2] ایضاً ۴۱۶

ادب تکوینی اور تخیل کا تعلق

تکوینی ادب کے باب میں اب تک جو کچھ کہا گیا ہے اُس کا خلاصہ یہ ہے کہ اس نوعِ خاص کی ادبیات کی خوبی کا اندازہ تین اُمور پر منحصر ہے: خیال کی صداقت، اظہارِ خیال کا اعتدال، اور تخیل کا اُسے قبول کرلینا، اور یہ تینوں باتیں تکوینی ادب کے مواد، طرزِ بیان، اور قوتِ سرور آفرینی کے مقابلہ میں بالترتیب رکھی جا سکتی ہیں۔

ان امور پر غور کرنے کے لئے بہتر ہے کہ ہم اس باب میں زمانۂ حدیث کے دو جلیل القدر اہلِ تنقید کے خیالات کا مطالعہ کریں، اور وہ لیسنگ (Lessing) اور وکٹر کزن (Victor Cousin) ہیں۔ لیسنگ نے اپنے مختصر مگر مفید اور اہم رسالہ موسوم بہ "لاؤکون" میں جو سنہ ۱۷۶۶ء میں شایع ہوا تھا اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے، اور وکٹر کزن نے اپنے سنہ ۱۸۱۸ء کے تین لکچروں میں (جو سنہ ۱۸۵۳ء میں شایع ہوئے) ان امور سے بحث کی ہے۔ ان دونوں کا اس پر اتفاق ہے کہ فنون کا اثر زیادہ تر تخیل پر ہوتا ہے، اور تخیل ہی اُن کی پذیرائی کرتا ہے، اور یہ کہ فنون کے اثر کو جذب کرنے میں انسان کے فہم اور حواس کا درجہ تخیل کے بعد ہے۔ گو دونوں ایک ہی نتیجہ پر پہونچے ہیں، مگر لطف یہ ہے کہ سلسلۂ خیالات اور اسلوب مختلف ہے۔ لیسنگ کو یہ بحث مدنظر تھی کہ "حقیقت" کے کون کون سے عناصر اور اس کی کیا کیا تشکلیں ہیں جن کا اظہار شاعر اور نقاش کا فرض ہے اور وہ اپنے اپنے خاص فنون میں یہ خوبی کس طرح پیدا کر سکتے ہیں کہ اُن کے پیدا کردہ مظاہرِ فنون کو تخیل قبول کرلے، برعکس اس کے کزن اُس عمل کی تشریح و تفصیل بیان کرتا ہے جس کے ذریعہ سے ایک صناع (یا شاعر) اپنے حواس سے پیش کردہ خام اور ہیولانی مادے کو ایک ایسے خیال یا ایسی شکل میں تبدیل کر دیتا ہے جو (اُس صناع کے خاص وسیلۂ اظہار کی وساطت سے) اپنے ناظر یا قاری کے تخیل پر قبضہ کرلیتا ہے۔ یا مختصراً یوں کہنا کہ لیسنگ یہ بتاتا ہے کہ ایک صاحب فن صناع کے لئے ضروری ہے کہ اظہارِ حقیقت کے لئے وہ اپنی انتخاب کردہ شے کی مادی صفات کو اپنے فن کے لوازم اور ضروریات کے مطابق تبدیل کر کے پیش کرے، اور کزن یہ بتاتا ہے کہ ایک صاحبِ فن جس "خیال" — یا حقیقت کی شکل ذہنی — کو اپنے خاص فن کی شے میں ظاہر کرنا چاہتا ہے، وہ "خیال" اس کے ذہن میں کس طرح قایم اور مرکوز ہوتا ہے۔

لیسنگ بھی، جیسا کہ ہم پہلے دکھا چکے ہیں، نقاشی کو "آنکھ کا فن" اور شعر کو "کان کا فن" کہتا ہے۔ چنانچہ وہ کہتا ہے کہ "شعر قابلِ سماعت آواز کو زمان میں پیش کرتا ہے، اور نقاشی شکل اور رنگ کو مکان میں جلوہ گر کرتی ہے"۔ حقیقت کی جو صورت ایک نقاش کے لئے موزونِ حال ہے، وہ اُس کی رائے میں "ایک ایسا مرئی مگر ساکن عمل ہے جس کے مختلف اجزا زمانی ترتیب کے ساتھ یکے بعد دیگرے رونما ہوتے ہیں"۔ ظاہر ہے کہ جب نقاش کسی عمل کی نقل کرتا ہے، تو وہ نقل بالواسطہ ہوتی ہے، یعنی یہ کہ وہ اجسام اور اشکال کا نقش اس طرح کھینچتا ہے جس سے عمل کا اندازہ ہو سکتا ہے، علیٰ ہٰذا القیاس شاعر کا طرزِ عمل بھی بالواسطہ ہے، یعنے یہ کہ وہ بھی اپنے مجوزہ اجسام کے عمل یا

اُس عمل کے اثرات کا بیان ہم کو سنا دیتا ہے خواہ وہ اجسام زندہ ہوں خواہ مردہ۔ یہی وجہ ہے کہ جب کبھی کوئی نقاش کسی عمل کا اظہار کرتا ہے تو وہ اُس عمل کے صرف اسی ایک لمحہ کو انتخاب کرتا ہے جس خاص لمحہ کے نقش سے اُس کے ماقبل اور مابعد کے کوائف اور احوال کا ناظر کو اندازہ ہو سکتا ہے۔ اور اسی طرح شاعر بھی جب کبھی شے کو بیان کرتا ہے تو وہ اُس شے کی اُس خاص صفت کو انتخاب کر لیتا ہے جس سے سامع کے ذہن میں اُس کی ایک صاف و واضح تصویر کھنچ جاتی ہے، مثال کے طور پر ایک "جہاز" کو لیجئے۔ نقاش اپنے پردہ پر جہاز کا جو نقش کھینچتا ہے وہ صرف اسی قدر ہوتا ہے جس قدر کسی ناظر کی نگاہ میں کسی ایک زاویۂ نگاہ سے سما سکے۔ برعکس اس کے ایک شاعر کسی جہاز کا ذکر کرتے ہوئے اُسکی کسی خاص صفت یا خصوصیت کا بھی ذکر کرتا ہے۔ مثلاً "جہازِ رواں"

جہازِ زندگیٔ آدمی رواں ہے یونہی   ابد کے بحر میں پیدا یوں ہی، نہاں ہے یونہی   (اقبالؔ)

قلم کا کام (اور کمال) یہ ہے کہ وہ کوائف باطنی کو ہمارے اندر اس طرح برانگیختہ کر کے وہ ہماری آنکھوں کے سامنے حقیقی نظاروں کی صورت میں آموجود ہوں، اور چونکہ ہمارا ذہن کسی طویل بیان کو دیر تک ایک مشاہدۂ عینی کی صورت میں قائم نہیں رکھ سکتا، اس لئے صرف وہی شاعر اپنے سامع یا قاری کے ذہن میں ایک مستقل اور پائدار نقش پیدا کر سکتا ہے جو اپنے کل بیان کو ایک لفظ یا ایک جملہ میں بھر دے۔ قرآن کریم نے کس خوبصورتی سے چند سینانِ مصر کے ہاتھوں میں چاقو اور سیب دیکر اور ان کے ہاتھوں کو زخمی کر کے صرف ایک فقرے میں حضرت یوسف علیہ السلام کے اُس حُسن جہاں آرا کی تعریف ختم کر دی ہے جس کے لئے شاید کئی صفحے بھی کم ہوتے! پھر چونکہ ایک طرف انسان کا حُسن اور دوسری طرف مناظرِ قدرت کا حُسن دو مختلف چیزیں نہیں ہیں، اس لئے مناظرِ قدرت کا بیان ایک شاعر کے لئے مناسب اور موزوں نہیں ہے۔ اس سے یہ مطلب نہیں ہے کہ شاعر اس قسم کے مناظر کو بیان نہیں کر سکتا، نہیں، بلکہ وہ ضرور بیان کر سکتا ہے، کیونکہ اُس کے پاس جو وسیلۂ بیان ہے ——— یعنی الفاظ ——— وہ ایسا ہے کہ اُس کی وساطت سے انسان ہر نوع کے خیالات کے لئے اپنے ذہن میں جگہ پیدا کر سکتا ہے۔ مگر تکوینی ادب پیدا کرنے والے کا مقصد ایک مورخ یا فلسفی کے مقصد سے بالکل مختلف ہے، وہ ایک صناع ہے، صاحبِ فن ہے، اور اس لئے ضروری ہے کہ وہ اپنے "فن" کا طریقہ استعمال کرے، یعنی یہ کہ وہ اپنے بیانات کو اس انداز سے قلمبند کرے گا کہ جو نہ صرف فہم، بلکہ زیادہ تر، تخیل کو مقبول ہو، لیسنگ نے اس امر کو خوب بیان کیا ہے، سنئے، وہ کہتا ہے کہ "چونکہ گویائی (یعنی بولنے) کے اشارے خود ہمارے ہی مقرر اور اختیار کئے ہوئے ہیں، اسوجہ سے ہمارے لئے آسان اور ممکن امر ہے، اگر ہم اُن اشاروں کے ذریعہ سے کسی شے کے مختلف حصوں کے متصل اور مسلسل نظارے کو اُسی کمال کے ساتھ بیان کر سکیں جس طرح ہم اُنکو اصلی فطری حالت میں دیکھتے ہیں مگر یہ ہماری گویائی اور اُس کے اشارات (الفاظ) کی ایک عمومی صفت ہے، اور اس سے فنِ شعر کو کسی خاص قسم کی مدد نہیں ملتی، شاعر کا مقصد صرف یہی نہیں ہوتا کہ وہ اپنے خیال کو سننے والوں پر عیاں کر دے

[1] کرزن کا لکچر "صداقتِ فن" از ترجمۂ درسفلڈ

بلکہ ضروری ہے کہ اُس کے اظہار میں وضاحت سے بھی بلند تر کوئی صفت پائی جائے، وہ چاہتا ہے کہ جو خیالات اُس کی تقریر سے ہمارے ذہن میں برانگیختہ ہوئے ہیں وہ اس قدر صاف و واضح ہوں کہ جسوقت وہ خیالات ہمارے ذہن میں موجزن ہوں اُسوقت ہم کو یہ احساس ہو رہا ہو کہ گویا ہم اپنی آنکھ سے ان تمام اشیاء کا مشاہدہ کر رہے ہیں جن کی وہ خیالات نمائندگی کر رہے ہیں —— اور ہم اُس عالم میں ایسے محو ہو جاتے ہیں کہ ہمیں اُسوقت شاعر کے اختیار کردہ وسیلہ (یعنی اس کے الفاظ) کا مطلق خیال نہیں رہتا کہ وہ کیسے ہیں اور کیا ہیں۔ نقش شعری کی توضیح کی بنیاد اسی اصول پر ہے“

یہ تو جرمن عالم کا قول و خیال تھا۔ اب فرانسیسی اہل رائے، ”کزن“ کے خیالات سنئے۔ کہتا ہے کہ ”اس[۱] عالم محسوسات میں ہم فطرت کے حُسن کا ایک بار نظارہ کر چکنے کے بعد کبھی کبھی یہ چاہتے ہیں کہ ہم اُسی فطری حسن کو (جسمانی ہو، خواہ اخلاقی) پھر دیکھیں اور محسوس کریں، اس خواہش کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ہم اُس حُسن کے نقش کو دوبارہ اپنی نگاہ کے سامنے کھینچنا چاہتے ہیں۔ مگر کس رنگ میں؟ اُس رنگ میں نہیں جیسا کہ وہ حسن فی الواقع ہے، بلکہ اُس رنگ میں کہ جس میں ملبوس کر کے ہمارا تخیل اُسے ہمارے سامنے پیش کرتا ہے، اس طرح انسان، اپنی بساط کے لایق، اپنا ایک حقیقی مخلوق پیدا کرتا ہے —— یہ اُس کے فن کا مخلوق ہے“ صناع نہ تو اس معنی میں خالق ہوتا ہے۔ جس معنی میں ہم اللہ کو خالق کہتے ہیں، اور نہ وہ محض نقال ہوتا ہے، وہ اس اصلی محسوسات کی دنیا میں سے اپنے مواد کا انتخاب کرتا ہے، مگر اس تمام مواد کو ایک نئی اور بدلی ہوئی صورت پیش کرتا ہے، نقاش کے لئے کائنات میں ایک اُسوہ[۲] موجود ہے، اور اُسی کو مدنظر رکھ کر وہ از سر نو اُسوہ گری کر کے اپنے لئے سرور کا سامان بہم پہونچاتا ہے۔ کزن کا قول ہے کہ ”ایک حقیقی صناع کے دل میں فطرت کا پورا پورا احساس اور تحسین جاگزین ہوتی ہے، مگر مشکل یہ ہے کہ فطرت کی ہر قابل تحسین چیز رتبہ میں برابر نہیں ہے“ اس لئے جب کوئی صناع اپنی ”مخلوق“ کے ناظر کے ذہن میں کوئی ”خیال“ برانگیختہ کرتا ہے، تو ایسا کرنے کے لئے وہ مظاہر فطرت میں سے اپنے خاص مضمون کے لئے چند امور کو انتخاب کر لیتا ہے اور چند کو بالکل ترک کر دیتا ہے، وہ اپنی پیدا کی ہوئی چیز میں خواہ کسی عمل کو پیش کرے، خواہ کسی شخص کو، خواہ کسی شے کو، ہر صورت میں وہ اس ”خیال“ کی تخلیق کے لئے یہی کرتا ہے کہ اصلی مظہر فطرت میں (جس سے اُس نے یہ ”خیال“ لیا ہے) جو جو عیب ہوتے ہیں ان کو ترک کر دیتا ہے اور ان کی جگہ ایسی خوبیاں رکھ دیتا ہے جو اُس میں موجود نہیں ہوتیں۔ گویا وہ از سر نو ”اُسوہ گری“ کرتا ہے اور یہی اُسوہ نما اصلیت —— نہ کہ خود اصلیت —— وہ چیز ہے جسے وہ اپنے فن کے موزون حال وسیلہ (نقش ہوں یا الفاظ) کی مدد سے اپنے سامع یا ناظر کے سامنے پیش کرتا ہے۔ کزن کہتا ہے کہ ”یہی[۳] سبب ہے کہ ہم پر ”فن“ جو اثر پیدا کر سکتا ہے، وہ فطرت نہیں پیدا کر سکتی۔ فطرت کے پاس ہمارے تخیل اور ہماری نگاہ کو مسرور کرنے کا ایک اور ذریعہ نہایت کثرت کے ساتھ موجود ہے —— یعنی حیات —— ”فن“ کا اثر ہم پر اس لئے زیادہ

۱؎ کزن کا لکچر ”صداقتِ فن“ از ترجمہ درسفلڈ —— ۲؎ —— ۳؎ کزن کا لکچر ”صداقتِ فن“

ہوتا ہے کہ وہ اخلاقی حسن کو پیش کر کے براہ راست ہمارے جذبات کو برانگیختہ کرتا ہے، جاذب ہونے کے لحاظ سے فن کو فطرت پر فوقیت حاصل ہو سکتی ہے، اور یہی طاقتِ جذب اعلیٰ درجہ کے حسن و کمال کی علامت اور معیار ہے"

ذرا سے غور سے آپ پر یہ امر واضح ہو جائے گا کہ تمام "فنون" میں شعر اور تکوینی ادب ہی وہ چیزیں ہیں جن میں یہ اُسوہ گری کا عمل نہایت آزادی اور نفاست سے ہو سکتا ہے، ایک تو یہ کہ تمام فنون کے وسایلِ اظہار میں ان ہی دونوں کا وسیلۂ اظہار یعنے زبان، سب سے زیادہ لچکدار ہے، دوسرے یہ کہ زبان اظہار خیال کا ذریعہ ہے اور اس وجہ سے شاعر اپنے مطالب کو نہایت آسانی سے اور براہ راست اپنے سامع (یا قاری) کے ذہن تک پہونچا سکتا ہے۔

اس مضمون کو کزن کس خوبی سے بیان کرتا ہے: "گویائی[1] شعر کا ایک آلہ ہے، اپنی غرض حاصل کرنے کے لئے شعر گویائی کو جس طرح چاہتا ہے ڈھال دیتا ہے، اور اس طرح اس کی اُسوہ گری کرتا ہے کہ وہ (گویائی) اُسوۂ حسن کے قرار واقعی اظہار پر قادر ہو جائے۔ شعر اپنی بحر سے گویائی میں دلآویزی اور شکوہ پیدا کر دیتا ہے، وہ گویائی کو ایک ایسی چیز کی صورت میں بدل دیتا ہے، جو نہ آواز ہے نہ موسیقی ہے، بلکہ ان دونوں کی خصوصیات اُس میں موجود ہیں، جو مادیت اور روحانیت دونوں صفات سے موصوف ہے، جو مکمل ہے، صاف و واضح ہے اور دقیقہ رسی کے ساتھ صحیح ہے، جس میں شکل و وضع کی باریک ترین تفصیل موجود ہے، جو کچھ ایسی چیز ہے کہ رنگ کی طرح جاندار اور زندہ بھی ہے اور آواز کی مانند جاذب اور لاانتہا بھی۔ ایک لفظ، محض ایک لفظ، اور خصوصاً وہ لفظ جسے شعر نے چن کر اپنی ضرورت کے موافق اُس کی ہیئت کذائی بدل دی ہو، قوی ترین اور عالمگیر ترین چیز ہے، شعر خود اپنے اسی مخلوق سے آراستہ اور مسلح ہو کر سنگتراشی اور نقاشی کی طرح دنیائے حواس کی تمام تصویروں کو نقاشی اور موسیقی کی طرح تمام دلی جذبات کو اُن کی تمام اختلافِ نوعیت کے ساتھ، اپنے اندر منعکس کرتا ہے —— اور یہ اختلاف نوعیت بھی کیسا کہ جس تک موسیقی کی بھی رسائی نہیں ہے، اور جس کا رنگ اس قدر تیزی کے ساتھ بدلتا ہے کہ نقاشی اُس کی گرد بھی نہیں پاتی، پھر یہی نہیں، بلکہ شعر اُس چیز کا بھی اظہار کرتا ہے کہ جو دوسرے فنون کی رسائی کی حد سے باہر ہے، یعنے خیال —— اور پھر خیال بھی وہ خیال کہ جس میں کوئی رنگ نہیں، وہ خیال جس سے کوئی آواز بچ کے نہیں نکل سکتی، وہ خیال جسکا اندازہ انسانی چہرہ کی کسی عارضی وضع سے نہیں کیا جا سکتا —— ہاں، شعر خیال کی بلند ترین پرواز اور اُسکی دقیق ترین اور باریک ترین وجدانی حالت کا بھی اظہار کرتا ہے!"

غرض یہ کہ تکوینی ادب میں سب سے بڑی اور نہایت ضروری صفت یہ ہونی چاہئے کہ اُسے تخیل قبول کرلے۔

---

[1] کزن کا لکچر "صداقتِ فن"

عربوں کا فن تنقید

(پروفیسر شوکت سبزواری۔ ایم۔ اے)

شعر کی طرح اس کا نقد بھی ایک خاص فطری جوش و شعور کا شرمندۂ احسان ہے۔ شعر کو تکلف، تصنع اور بناوٹ سے ایک طرح کا بیر ہے ٹھیک اسی طرح نقد بھی آورد سے نفرت رکھتا ہے۔ شعر جمال فطرت کے عمیق مطالعے سے پیدا ہوتا ہے اور جس قدر یہ احساس شدید ہوتا چلا جاتا ہے شعر میں شوخی، رنگینی، جمال، اور رعنائی پیدا ہوتی جاتی ہے۔ نقد کا حال بھی یہی ہے۔ وہ اسی احساس کے نقطۂ کمال سے وجود میں آتا ہے اور شعر کے ساتھ ساتھ ارتقا کے منازل طے کرتا چلا جاتا ہے۔

یہ اُس فطری اور حقیقی شعر و نقد کا ذکر ہے جس میں روح ہے اور جو جمال فطرت کی عکاسی یا اس کی رنگینیوں کا بے واسطہ تجزیہ بھی کر سکتا ہے۔ ورنہ جہاں شعر غیر فطری ہو سکتا ہے وہاں ممکن ہے کہ نقد بھی نقل و روایت کا منت کش ہو۔ کم سے کم عربی شعر کی بابت وثوق سے کہا جا سکتا ہے کہ وہ خالص فطری تقاضوں سے وجود میں آیا۔ عربوں نے گرد و پیش مناظر فطرت کی رعنائیوں سے اثر لے کر شعر کہے۔ ان سچے اور پرخلوص جذبات کو زندہ لفظی پیکروں میں منتقل کیا جو ان کے دلوں میں بے پناہ سیلاب کی طرح اُمنڈ رہے تھے اور شمع فروزاں کی طرح جلوہ نمائی کے لئے بے چین تھے ان کی تنقید بھی اسی فطری جوش کی رہین منت ہے۔ تنقید در اصل تمیز شعری کا نام ہے۔ جمال فطرت سے متاثر ہونے کا نام شعر ہے اور جب یہ تاثر موزوں و مقفی الفاظ کے لباس میں جلوہ نما ہوتا ہے تو ہم اُسے نظم کہتے ہیں۔ لیکن یہ احساس منطقی یا میکانکی تجزیہ اور اس کو الفاظ و عبارات کے لباس رنگین میں کامیابی کے ساتھ ادا کرنا بھی تو کوئی چیز ہے۔ یہی تنقید ہے اور اگر شعر کی طرح یہ بھی فطری ہے تو ضرور ہے کہ اس میں نقل و حکایت کے اثرات نہ پائے جائیں اور اس کے اصول بجائے اس کے کہ دوسری زبانوں سے ماخوذ ہوں یا دوسری قوموں سے مستعار لئے جائیں خود زبان کے ادبی سرمایہ سے مستفاد ہونا چاہئیں۔

عربی زبان میں تنقید کی یہی حیثیت ہے اور جرجی زیدان وغیرہ کا یہ خیال بے بنیاد ہے کہ عربی میں انتقاد اسوقت وجود میں آیا جب ارسطو کی کتاب بوطیقا (Poetics) عربی میں ترجمہ ہوئی[1]۔ عربی شعر اور تنقید عرب سے

ادبی سرمایہ کی وہ اصناف ہیں جن میں بیرونی اثر سے آزاد رہ کر ارتقا کے مواقع حاصل ہوئے۔ عرب اپنی فطری صلاحیتوں کے زیرِ اثر شعر کہتے تھے اور اپنی فطری ودیعتوں ہی سے اچھے اور برے، بلند و پست، اور درست و نادرست میں تمیز کرتے تھے۔ اسلام کے ابتدائی زمانہ میں ہر چند تنقید کے اُصول منضبط نہ تھے اور ہو بھی نہیں سکتے تھے لیکن یہ اُصول ایک ناتراشیدہ ہیرے کی طرح کسی قدر نامرتب اور ناہموار صورت میں ضرور پائے جاتے تھے۔ تنقیدی اُصول کی کیا خصوصیت ہے ہر فطری جذبہ کا آغاز ایسا ہی ناہموار ہوتا ہے جو اور زمانہ کے ساتھ ہموار اور سڈول ہوتا چلا جاتا ہے۔ عرب میں ابتدا ہی سے تنقیدی اُصول موجود تھے لیکن ان کو پھلنے پھولنے، نشو و نما پانے، اور برگ و بار لانے میں کچھ وقت لگا اور لگنا چاہئے تھا۔ خلیفۂ دوم حضرت عمرؓ جنھیں سیاسی مہمات سے بہت کم شعر و شاعری کی طرف توجہ فرمانے کا موقع ملتا تھا، عرب کے مشہور شاعر امراؤالقیس کی بابت فرماتے ہیں۔

"امرؤالقیس تمام شعرائے عرب سے افضل ہے اس لئے کہ اس نے شعر گوئی کے چشمہ کو جو خس و خاشاک سے اٹا پڑا تھا صاف کیا جس کی وجہ سے زمین کی گہرائیوں سے معانی کے سوتے پھوٹ پڑے۔"

حضرت علیؓ نے اسی شاعر کی بابت فرمایا تھا؛

"وہ اپنے فطری تقاضوں سے شعر کہتا ہے جس میں رغبت یا خوف کا شائبہ تک نہیں ہوتا۔ اس کے کلام میں ایک طرح کی ندرت ہے جو ہمیں نئے سے نئے خیال تک لیجاتی ہے۔"[۱]

حضرت عمرؓ نے عبداللہ ابن عباس سے فرمایا کہ "امرؤالقیس کی برتری اس وجہ سے ہے کہ اس کے کلام میں روانی پائی جاتی ہے۔ وہ بہت کم غریب اور نامانوس الفاظ استعمال کرتا ہے، اور جب کسی کی مدح کرتا ہے تو انہی صفات کا ذکر کرتا ہے جو واقعی طور پر اس میں پائی جاتی ہیں۔"[۲]

اس قسم کے بے شمار تنقیدی اشارے اور عرب کے بعض مشاہیر شعراء کے متعلق ان بزرگوں کی رائیں منقول ہیں جن سے ان کے پاکیزہ اور ستھرے ادبی مذاق کا پتہ چلتا ہے۔

عربی زبان میں تنقید کے دو جدا جدا شعبے ہیں۔ ایک تنقیدِ ادب دوسرے تنقیدِ شعر۔ ان میں سے تنقیدِ ادب کا شعبہ کسی قدر زیادہ وسیع ہے جو اپنے دامن میں ادب و زبان سے متعلق تمام لفظی، لغوی، اور معنوی مباحث کو سمیٹے ہوئے ہے عربوں کا یہ شعبۂ تنقید ان کے فکر کی گہرائی اور نظر کی گیرائی کی ایک واضح مثال ہے جس میں صرف طرزِ ادا اور اسلوبِ بیان کی منطقیانہ تحلیل ہی نہیں کی گئی ہے بلکہ لفظ و معنی کے تعلق سے بیان کی جو بہت سی راہیں اور اظہار کے جو بے شمار طریقے وجود میں آتے ہیں ان کی مکمل حکیمانہ تشریح بھی کی گئی ہے۔ یہ تنقید دراصل لفظی تنقید ہے۔ زبان کے عام

---

[۱] کتاب العمدہ باب المشاہیر من الشعراء — [۲] طبقات الشعراء لمحمد بن سلام الجمحی مطبوعہ مصر صفحہ ۲۹

اُصول و قواعد کا ایک مفصل جایزہ ہے۔ اور ان گریز پا حقیقتوں کو اُصول کی حدود میں محصور کرنے کی اولین کوشش
بھی ہے جو بہت کم کسی حد بندی کی متحمل ہو سکتی ہیں۔ یہ شعبہ فن بلاغت کے نام سے موسوم ہے اور اس میں معانی و بیان
خصوصیت کے ساتھ اہم ہیں۔ یہ سب کچھ سہی لیکن یہ شعبہ چونکہ تنقید کے لفظی اور لغوی پہلو سے متعلق ہے اس لئے
اس فن میں بیشتر لغوی اور لسانی ہی بحثیں ہوئی ہیں اور وہ بھی نہایت دقیق اور کسی قدر منطقیانہ پہلو لئے ہوئے
کیونکہ ایک اعتبار سے منطق اس شعبۂ نقد کی ایک نازک سی شاخ ہے۔ بہر حال اس میں صرف یہ بتایا گیا ہے کہ
مخاطب کے اعتبار سے کلام کے کتنے پہلو ہیں اور ان تمام پہلوؤں کے مقامات کیا ہیں۔ کلام کا ایک پہلو تو وہ ہے جو
زبان کی ساخت اور اس کے مخصوص استعمالات سے متعلق ہے۔ یہ پہلو علم معانی کا موضوع بحث ہے اور اس میں
حذف و ذکر، حصر و قصر، وصل و فصل اور ایجاز و اطناب یہ فصلیں بہت دلچسپ ہیں۔ دوسرا پہلو عام اظہار اور
بیان کے طریقوں سے تعلق رکھتا ہے۔ یہ علم بیان ہے جس میں تشبیہ، استعارہ، مجاز مرسل، اور کنایہ صرف یہ چار بحثیں
ہیں۔ عبدالقادر جرجانی، اس شعبۂ تنقید کے امام اول ہیں اور ابو یعقوب سکاکی، امام دوم۔ سکاکی کی کتاب مفتاح العلوم
میں زبان و بیان کے تمام شعبوں کو ایک جگہ سمیٹ لیا گیا ہے۔ اور حد یہ ہے کہ منطق کو بھی فن بلاغت ہی کا ایک شعبہ
بنا کر پیش کیا گیا ہے۔

یہ فن عربی کی تنقید کی جان ہے۔ اس میں کلام کی وہ وہ باریکیاں بیان ہوئی ہیں اور زبان کی ایسی ایسی گرہیں
کھولی گئی ہیں کہ بیان کے نازک سے نازک پہلو بھی جو اکثر تاریک رہتے ہیں چمک کر اُجاگر ہو گئے ہیں۔ مثلاً یہ کہ وہ کون
مقامات ہیں جہاں بات پر زور دینے کی ضرورت نہیں اور کن مواقع پر کلام کو زور دار بنانے کے لئے تاکیدی کلمات
لائے جاتے ہیں۔ کہاں الفاظ حذف کئے جاتے ہیں اور کہاں ان کا ذکر کیا جاتا ہے۔ اسی طرح یہ کہ اختصار کس جا
مناسب ہے اور اطناب کہاں بہتر سمجھا جاتا ہے۔ میں نے یہ چند تشنہ سی بحثیں یونہی مثال کے طور پر ذکر کر دی ہیں،
ورنہ حقیقت یہ ہے کہ منطقی طور پر شاید ہی کلام کا کوئی زاویہ اور رخ ایسا ہو جو اس تبصرہ میں نہ آ گیا ہو۔

یہ تنقید ایک نوع کی میکانکی تنقید ہے جس میں کلام کی فنی روانی کو منطق اور بلاغت کے اُصولوں میں قید کر دیا گیا
ہے۔ اس کے علاوہ عربی میں نظم و نثر یا شعر و کتابت کا ادبی جائزہ بھی لیا گیا ہے۔ در اصل ادب و شعر کے محاسن وہ
حباب آسا لطیف و نازک حقیقتیں ہیں جنھیں اُصول، قواعد اور ضابطوں کی ہلکی سی ٹھیس بھی توڑ کر رکھ دیتی ہے۔ بھلا یہ
حقائق اس کے کہاں متحمل ہو سکتے ہیں کہ ان پر پیہم "اُصول بندی" کے نشتر چلائے جائیں۔ شعر کے لئے جس باطنی
جوش اور شاعرانہ جذبے کی ضرورت ہے اسی نوع کا قلبی سوز یا شعور تنقید کے لئے بھی درکار ہے۔ عرب اس
حقیقت کو جانتے تھے چنانچہ انھوں نے نظم و نثر پر جو بحثیں کی ہیں وہ اسی اُصول کی روشنی میں ہیں۔

ابن قتیبہ دینوری (المتوفی ۲۷۶ھ) سب سے پہلے عالم ہیں جنھوں نے نظم و نثر دونوں کے متعلق کچھ

تنقیدی اُصول قایم کئے۔ نثر سے متعلق ان کی کتاب ادب الکاتب بہت مشہور ہے۔ جس کے مقدمے میں انھوں نے ایک کاتب (نثر نگار) کو ذیل کے مفید مشورے دئے ہیں۔

(۱) نثر نگار کے لئے ضروری ہے کہ وہ اکثر علوم و فنون کے ابتدائی مسائل سے باخبر ہو۔ مثلاً صرف، نحو، حکمت، ہندسہ، حدیث، فقہ وغیرہ۔

(۲) سب سے زیادہ ضروری چیز نثر نگار کے لئے یہ ہے کہ وہ مذاق سلیم اور طبع مستقیم کا مالک ہو۔

(۳) زبان کی اصلاح سے پہلے نفس کی اصلاح اور تہذیب الفاظ سے پہلے تہذیب اخلاق ضروری ہے اور خصوصیت کے ساتھ دشنام طرازی، بدگوئی، اور فحاشی سے اجتناب لازم ہے۔

(۴) اس کا کلام تعقید، غرابت، اور وحشت ایسے معائب سے پاک ہو۔

(۵) مخاطب یا مکتوب الیہ کے احوال و مراتب کا خاص طور پر خیال رکھا جائے۔

(۶) ایجاز و اطناب کے مختلف مواقع بھی جانتا ہو۔ اس لئے کہ ہر مقام کے لئے جداگانہ مقال ہوتا ہے۔ "ہر مقامے را مقالے"[1]

نقد کے لئے ایک خاص مذاق کی ضرورت ہے۔ یہ مذاق عربوں کی فطرت میں ابتدا ہی سے ودیعت تھا۔ تیسری صدی ہجری کے قریباً تمام عالم جو شعر سے کسی نہ کسی قسم کا تعلق رکھتے تھے شعر کے محاسن اور اس کے معائب سے بھی باخبر تھے۔ وہ اپنے مذاق صحیح کی مدد سے اچھے اور بُرے شعر میں تمیز کر لیتے تھے اور شعر ہی کی زبان میں شاعر یا شعر کے متعلق اپنے تاثر کا اظہار بھی کر دیتے تھے۔ الاصمعی (المتوفی ۲۱۴ھ) شعر کی بلندی و پستی کا ایک دقیق شعور رکھتا تھا۔ جرجی زیدان نے ابوالعتاہیہ کے متعلق اس کی یہ رائے نقل کی ہے:

> "ابوالعتاہیہ کا کلام ایسا ہے جیسے قصر شاہی کا صحن جہاں گوہر و زر کے پہلو میں خاک اور خزف ریزے بھی موجود ہیں"[2]

اصمعی کا ایک قول ابن رشیق نے عرب کے مشہور شاعر نابغہ جعدی کے متعلق نقل کیا ہے، جس میں شاعر کی اس شتر گربگی کا ذکر ان الفاظ میں کیا گیا ہے:۔ "اس کے یہاں ہر قسم کا مال موجود ہے۔ ایک چادر سو درہم کی ہے تو دوسری ایک ہزار درہم کی"[3] مشہور شاعر فرزدق (المتوفی ۱۱۰ھ) نے جعدی کی بابت کہا تھا:۔ "وہ ایک طرح کا کباڑی ہے جس کے یہاں ریشم اور مخمل کے ساتھ پھٹی پُرانی کمبلی بھی ملتی ہے"[4] ابو عمرو بن العلاء کا قول ہے کہ:۔

---

[1] ملاحظہ فرمایئے ادب الکاتب مطبوعہ مصر از صفحہ ۶ تا ۷ — [2] المختصر فی تاریخ آداب اللغۃ العربیہ صفحہ ۱۱۰ — [3] کتاب العمدہ باب المقلین من الشعراء والمغلبین — [4] طبقات الشعراء للجمحی صفحہ ۴۴۔

"اعشیٰ، باز کی طرح ہے جو چھوٹا اور بڑا ہر قسم کا جانور شکار کر لیتا ہے۔"

خلف احمر اور ابو عمرو بن العلاء تقریباً ایک ہی عہد میں تھے لیکن خلف احمر تنقیدی مذاق بھی رکھتے تھے۔ ان کی طبیعت کو اس فن سے خاص مناسبت تھی۔ ابن رشیق نے لکھا ہے کہ ابو عمرو اور ان کے رفقاء اس میدان میں خلف احمر کا مقابلہ نہیں کر سکتے تھے۔ اس لئے کہ وہ اس میدان کے مرد تھے اور کچھ اس طرح کا رچا ہوا مذاق شعری رکھتے تھے کہ ایک ہی نظر میں اس کے دقایق تک پہونچ جاتے تھے۔ کسی شخص نے ان سے کہا کہ جب مجھے کوئی شعر پسند آتا ہے تو میں کبھی اس کی پروا نہیں کرتا کہ آپ اور آپ کے رفقاء کی اس کی بابت کیا رائے ہے۔ خلف احمر نے جواب دیا اگر تم کسی نقرئی سکہ کو پسند کرو لیکن صراف اُسے کھوٹا بتائے تو کیا تمھارا پسند کرنا تمھیں کوئی فایدہ پہونچا سکتا ہے۔[۱]

عرب جانتے تھے کہ نقد شعر خالص ذوقی چیز ہے اور اس قسم کی چیز کے لئے اُصول و قواعد کی حدود و قیود نہ صرف یہ کہ بے سود ہیں بلکہ ناممکن بھی ہیں۔ اچھا شعر نکالنا اور اچھے شعر کو پرکھنا ایک ہی بات ہے۔ اچھا شعر کہنے کے لئے کوئی مقررہ راہ نہیں ہو سکتی۔ اسی طرح اچھے شعر کو پرکھنے یا اس کی باریکیوں تک پہونچنے کے لئے بھی اُصول مقرر کرنا ناممکن ہے۔ عربی انتقاد کی بنیاد اسی ایک مسئلے پر قایم ہے شعر گوئی کے لئے کسی غیر معمولی علم و فضل کی ضرورت نہیں بلکہ کبھی علم و فضل اس راہ میں بڑی چٹان بن جاتا ہے۔ مشہور ادیب و راوی مفضل سے کہا گیا "تم شعر کیوں نہیں کہتے حالانکہ تم بڑے عالم ہو" اس نے جواب دیا "حضرت! میرا علم ہی تو ہے جو مجھے شعر گوئی سے باز رکھتا ہے۔ اس کے بعد یہ شعر پڑھا:

وقد یقرض الشعر البکی لسانہ
ویعیی القوافی المرء وھو لبیب

"کبھی ایک کج مج زبان تو شعر کہہ لیتا ہے اور ایک دانا اور ہوشمند زور مارتا ہے لیکن ایک شعر بھی نہیں نکال سکتا"

تنقید کے لئے بھی علم و فضل اور غیر معمولی آگاہی کی ضرورت نہیں۔ نقاد اپنی جودت طبع ہی سے شعر کو پرکھتا ہے۔ ابن رشیق نے لکھا ہے "جو اصحاب شعری ملکہ رکھتے ہیں وہ شعر کو ان لوگوں سے زیادہ اچھا سمجھتے ہیں جو دوسرے علوم و فنون کے ماہر ہیں۔ مثلاً نحو، لغت، امثال، اخبار اور روایت وغیرہ[۲]"

محمد بن سلام عرب کا اولین عالم ہے جس نے شعر پر ایک فن، ایک صناعت، اور ایک آرٹ کی حیثیت سے نظر کی۔

---

۱ کتاب العمدہ باب فی الشعراء والشعر و طبقات الشعراء ص ۔ ۲ کتاب العمدہ باب الشعراء والشعر

یہ دوسری صدی ہجری کے اواخر میں پیدا ہوا اور ۲۳۲ھ میں وفات پائی۔ اس نے طبقات الشعراء کے نام سے ایک مختصر مگر دلچسپ کتاب تصنیف فرمائی ہے جس میں قدیم و جدید، جاہلی و اسلامی، قصیدہ گو اور رجز گو قریباً تمام شعراء کے مختلف طبقات مقرر کئے گئے ہیں اور ہر طبقہ میں ایک ہی جیسے اور کلام کے اعتبار سے ایک ہی درجے کے شعراء کا ذکر کیا گیا ہے۔ اس نے شعراء کی طبقہ بندی میں جو اصول ملحوظ رکھے ہیں وہ نہایت دقیق ہیں اور کتاب کے مقدمے میں شعر کے متعلق جو عام تنقیدی اشارے کئے گئے ہیں وہ شعر کے متعلق عربوں کے نظریہ کی بہت کچھ وضاحت کر دیتے ہیں۔ اس کا خیال ہے کہ دوسرے فنون اور صناعات کی طرح شعر بھی ایک طرح کا فن اور ایک نوع کی صناعت ہے اور ایسی صناعت ہے کہ اس کا ادراک تو کیا جا سکتا ہے لیکن الفاظ اور عبارت میں اس کو ادا نہیں کیا جا سکتا۔ اس کے الفاظ یہ ہیں:

"شعر ایک صناعت اور ثقافت ہے جسے اہل علم دیگر اصناف اور صناعات کی طرح جانتے اور پرکھتے ہیں بعض صناعات کا تعلق آنکھ سے ہے اور بعض کا کان سے۔ بعض کا استحکام ہاتھ سے ہوتا ہے اور بعض کا زبان سے۔ مثلاً گوہر و یاقوت کی معرفت وزن اور وصف سے کبھی حاصل نہیں ہوتی جب تک کوئی مبصر آنکھ سے مشاہدہ نہ کرے۔ درہم و دینار کی پرکھ بھی ایسی ہی ہے۔ ان کی خوبی، رنگ، لمس، نقش اور وصف سے محسوس نہیں کی جا سکتی۔ ایک نقاد دیکھ کر ہی بتا سکتا ہے کہ وہ کھوٹا ہے یا کھرا، ٹکسالی ہے یا ٹکسال باہر۔ یہی حال ان تمام چیزوں کا ہے جو مختلف ممالک میں بنتی اور طیار ہوتی ہیں۔ اہل نظر ان کو دیکھ کر ہی بتا سکتے ہیں کہ ان کی بنوٹ کیسی ہے اور وہ کس ولایت کی ہیں۔ غلام اور کنیز کی معرفت بھی کچھ اسی قسم کی ہے۔ ایک لونڈی کی بابت کہا جا سکتا ہے کہ اس کا رنگ نکھرا ہوا ہے، آنکھیں شراب کے دو جام ہیں۔ ناک کٹار اسی ہے۔ بال لانبے اور گھنے ہیں۔ لیکن پھر بھی سو دو سو درہم سے زیادہ میں فروخت نہ ہو سکے گی۔ دوسری ہزار دو ہزار میں فروخت ہو جائے گی لیکن ایک تر زبان ادیب اس سے زیادہ اس کی اور کوئی تعریف نہ کر سکے گا۔"[1]

بہر حال ابن سلام جمحی کے عہد تک عرب کے نقاد، شعری محاسن اور اس کی تنقید کو ایک وجدانی چیز سمجھتے تھے اور اسی لئے اس نے مشہور شعراء عرب پر جو تبصرے کئے ہیں یا ان کے کلام کی خوبیاں بتائی ہیں ہرچند وہ نقد کی جان ہیں لیکن زیادہ تر وہ مشہور نقادوں کے اقوال ہیں جن سے نظر کے متعلق اصول قائم نہیں کئے جا سکتے۔ تاہم یہ یقینی ہے کہ وہ شعر کا ایک لطیف مذاق رکھتا تھا۔ اس کی نگاہ میں شعر کی چند خوبیاں یہ ہیں:

(۱) زبان کے اعتبار سے سادہ اور رواں ہو۔

---

[1] طبقات الشعراء ص۸

(۲) اس کی بندش میں چستی اور متانت پائی جائے۔

(۳) الفاظ قلیل ہوں اور معنی کثیر۔

(۴) تکلف اور آورد سے پاک ہو۔

(۵) تشبیہات میں ندرت اور تغزل میں رقت پائی جائے۔

اس پر بحث کرتے ہوئے کہ عرب کا سب سے بڑا اور بہتر شاعر کون ہے، اس نے لکھا ہے کہ ممکن ہی نہیں کہ کسی شاعر کو ہر حیثیت سے افضل اور برتر کہا جائے اس لئے کہ شعر کی صفات بے شمار ہیں اور بظاہر دشوار نظر آتا ہے کہ کوئی شاعر ان تمام صفات کا جامع ہو۔

اس کے بعد قدامہ بن جعفر نے شعر پر دقیق اور حکیمانہ بحث کی۔ یہ تیسری صدی ہجری کے عالم ہیں جنھوں نے ۳۱۰ھ میں وفات پائی۔ شعر کے متعلق ان کی بحثیں تمامتر علمی اور تحلیلی ہیں۔ نقد الشعراء کے نام سے انھوں نے جو کتاب لکھی ہے اس کے مقدمے میں شعر کی حقیقت سے نقاب اُٹھاتے ہوئے انھوں نے یہ بھی لکھا ہے کہ شعر دراصل دو چیزوں کے مجموعہ کا نام ہے اول معانی جو شعر کے لئے مادہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ دوسرے الفاظ اور انکی مخصوص ترکیبیں جنھیں شعر کی صورت کہا جا سکتا ہے۔ شعر کی غرض و غایت تحسین و تجوید ہے۔ قدامہ نے اس سے دو نتیجے اخذ کئے ہیں۔ اول یہ کہ اصل شعر اور اس کی روح معانی نہیں بلکہ الفاظ ہیں اور ان کی وہ وہ مخصوص ترکیبیں جن کے قالب میں شعر کو ڈھالا گیا ہے۔ اخلاقی اعتبار سے معنی کی پستی، مضمون کی عریانی اور خیال کی چاک دامانی دنیائے شعر کی چیز نہیں۔ شاعر کا کمال یہ ہے کہ وہ ہر خیال کو بہتر سے بہتر الفاظ میں اور دل نشین سے دل نشین اسلوب میں ادا کر دے۔ اس کا آرٹ ادا کا حسن ہے اور بس۔ نجار بھی ایک آرٹسٹ ہے اور زرگر بھی۔ دونوں کا کام کیا ہے؟ یہی کہ وہ اچھی سے اچھی اور خوبصورت سے خوبصورت چیز طیار کر دیں۔ لکڑی اور سونے کی پستی جو ان کے آرٹ کا مادہ ہیں ان کے کمال فن کو پست نہیں بناتی۔ قدامہ کا مطلب یہ ہے کہ شعر اور اخلاق دو جدا جدا چیزیں ہیں اور آرٹ جیسا کہ افلاطون کا خیال ہے اخلاق کا پرستار اور اس کا خدمت گار نہیں۔ دوسرا نتیجہ اس نے یہ اخذ کیا ہے کہ ہو سکتا ہے شاعر کسی جگہ ایک چیز کی مدح کرے اور دوسری جگہ اسی کی خدمت، بظاہر یہ تناقض ہے لیکن فن اس تناقض سے بالاتر ہے۔ تناقض فلسفے میں ایک عیب شمار ہوتا ہے اس لئے کہ اس کا دار و مدار صداقت پر ہے۔ یہ اس حقیقت کا جویا ہے جو حیات و کائنات کے ذرے ذرے میں ایک راز کی طرح نہاں ہے۔ لیکن آرٹ کی صداقت فلسفہ کی صداقت سے کچھ مختلف چیز ہے۔ یہ اس نوع کی صداقت ہے جس میں تناقض کی گنجایش بھی ہے مگر ایک شرط کے ساتھ، وہ یہ کہ آرٹ کی غرض اصلی جسے قدامہ نے تجوید سے تعبیر کیا ہے ضائع ہونے نہ پائے۔

اس کے الفاظ یہ ہیں :-

لان الشاعر لیس یوصف بان یکون صادقاً بل انما یراد منه اذا اخذ فی معنی من المعانی کائنا ما کان ان یجیده فی وقته الحاضر۔[1]

شاعر کے لئے ضروری نہیں کہ اسے صادق بھی کہا جائے۔ اسکا کام یہ ہے کہ وہ ہر قسم کے مضمون اور مفہوم کو بہترین طریقہ سے ادا کرے اور بس۔

عربوں کا یہ انتقادی نظریہ بنیادی نظریہ ہے جس کی غرض اصلی یہ ہے کہ عام طور پر علوم و فنون اور انکے مباحث میں جو خلط ملط روا رکھا جاتا ہے اس کی طرف توجہ دلائی جائے۔ یہ خلط ملط کئی وجوہ سے مضر ہے۔ ان میں سے ایک وجہ یہ بھی ہے کہ اس سے فن کا ارتقا رک جاتا ہے، اور مسایل کے رل مل جانے سے اکثر فیصلے بھی غلط ہو جاتے ہیں۔ افلاطون سب سے پہلا حکیم ہے جس نے آرٹ کے مسایل میں اخلاق اور سائنس کے نظرئے داخل کئے۔ اگرچہ پہلے ہی اس کے شاگرد ارسطو نے آرٹ اور سائنس کو الگ الگ کر دیا تھا اور دونوں کے جدا جدا منہاج مقرر کئے تھے لیکن اخلاقی مسایل پھر بھی کچھ نہ کچھ آرٹ کے ساتھ اُلجھے ہوئے رہ گئے۔ بہرحال عربی تنقید کا اصل رجحان یہی ہے کہ آرٹ اپنے مقاصد اور مسائل میں دوسرے علوم و فنون سے بالکل آزاد ہے۔

قدامہ نے اس کے بعد عربی شعر کا تجزیہ کر کے اس کے ترکیبی عناصر مثلاً لفظ، معنی، وزن، قافیہ اور پھر ان کے مرکبات کے معائب و محاسن پر تفصیلی نظر کی ہے۔ اس سلسلہ میں اس فاضل تنقید نگار نے جو ادبی لطائف اور انتقادی نکات بیان کئے ہیں وہ بہت اہم، مفید اور دلچسپ ہیں۔

ابن رشیق اور اس کا رفیق ابن شرف آخری نقاد کی حیثیت رکھتے ہیں۔ یہ دونوں ایک ہی عہد کے شاعر و نقاد ہیں اور افریقہ کے مشہور اسلامی شہر قیروآن کے رہنے والے ہیں۔ قیروآن، مشرق کا بغداد اور مغرب کا غرناطہ ہے جو کسی زمانہ میں علماء، فضلاء، اور شعراء کا مرکز تھا۔ یہ دونوں ایک ہی امیر (امیر الزاب) کے دربار میں بلبل کی طرح چہکتے تھے اور کبھی کبھی ایک دوسرے پر چوٹیں بھی کرتے تھے۔ یہ شعر گوئی کے ساتھ شعر فہمی کا مذاق بھی رکھتے تھے۔ ابن رشیق نے شعر اور اس کے نقد پر ایک سیر حاصل بحث کی ہے اور وہ بھی اس جامعیت کے ساتھ کہ کم سے کم عربی میں اس جامعیت کے ساتھ اور کسی کو بحث کرنے کا موقع نہیں ملا۔ ابن شرف بھی کچھ طبعی مناسبت کی وجہ سے اور زیادہ تر اپنے رفیق کی چوٹ پر ایک ایسی ہی مکمل تنقیدی بحث کرنا چاہتا تھا لیکن یا تو اس کو موقع نہ ملا یا اس کی کتاب ضایع ہو گئی۔ ٹیونس کے ایک فاضل عبدالوہاب الحسنی نے اس کتاب کے صرف دو پریشان ابواب کا کھوج نکالا ہے۔ یہ ابواب انھوں نے اسی پریشان اور پراگندہ حالت میں "رسایل الانتقاد" کے نام سے شایع کر دئے ہیں۔ خود مصنف مقدمے میں رقمطراز ہیں کہ انھوں نے بدیع الزماں الہمدانی کے رنگ میں بیس مقالے لکھے۔ باقی اٹھارہ کیا ہوئے یہ خدا ہی بہتر جانتا ہے۔

---

[1] نقد الشعر قدامہ بن جعفر طبع لکھنؤ صنا

عربی ادب کی ایک خصوصیت، روایت ہے۔ یعنی یہ کہ عربی تاریخ، جغرافیہ، حدیث، تفسیر، فقہ، شعر، نقد و بیان وغیرہ تمام فنون میں قدیم علماء کے صرف اقوال نقل کر دئے جاتے ہیں۔ مثلاً یہ کہ فلاں عالم نے اس باب میں یہ کہا ہے اور فلاں کی رائے یہ ہے۔ اور بہت کم مصنف اپنی ذاتی رائے پیش کرتا ہے۔ نقد شعر کے متعلق عربی میں جو کتابیں تصنیف ہوئیں ان کا عالم بھی یہی ہے۔ متقدمین علماء، شعراء اور ناقدین کے اقوال ایک جگہ جمع کر دئے گئے ہیں۔ اور لطف یہ ہے کہ یہ اقوال باہم متضاد بھی ہیں۔ لیکن اس پر بھی مصنف نے اپنی ذاتی رائے کو کہیں کوئی دخل نہیں دیا۔ اس لئے فن کا ارتقا بدستور تاریکی میں رہا اور ہم اس کی رفتار سے جیسے پہلے بے خبر تھے ویسے ہی سب سے آخری کتاب پڑھنے کے بعد بھی بے خبر ہے۔ ابن رشیق خود ایک تنقیدی ملکہ رکھتے ہیں۔ اور ہر چند زمانہ کے رسم و رواج کے مطابق انھوں نے بھی عالموں اور شاعروں کے اقوال ہی نقل کئے ہیں۔ لیکن ساتھ ہی اپنی رائے بھی دیتے چلے گئے ہیں۔

اس نقل و روایت کا ایک ناروا اثر یہ ہوا کہ فطری صلاحیتیں کچھ بجھ سی گئیں۔ ہمتیں پست ہو گئیں اور یہ سمجھا جانے لگا کہ شعر و ادب کا سرمایہ جتنا کچھ بھی ہے وہ سارے کا سارا ہمارے بزرگ اور پیش رو سمیٹ لے گئے اور اب اس میں کوئی اضافہ نہیں کیا جا سکتا۔ شعر کی بابت اس مرعوبانہ ذہنیت نے اس قدر فروغ پایا کہ ابن قتیبہ کو، جو تیسری صدی ہجری کے عالم ہیں، ان الفاظ میں اس کا رد کرنا پڑا:

"خدا نے شعر، علم، اور بلاغت کو کسی زمانہ یا قوم کے ساتھ مخصوص نہیں فرمایا۔ بلکہ ہر عہد میں یہ خدا کے بندوں کا مشترک سرمایہ رہا ہے۔ ورنہ ہر قدیم شاعر اپنے زمانہ میں جدید تھا"

اس قول پر تبصرہ کرتے ہوئے ابن رشیق نے لکھا ہے:

"کوئی یہ نہیں کہہ سکتا کہ وہ دوسرے کے مقابلہ شعر گوئی کا زیادہ حق رکھتا ہے۔ بلکہ ہر شخص مساوی طور پر اس میں شریک ہے۔ البتہ برتری اور افضلیت کا دار و مدار معنی پر ہے اور وہ بھی چند شرائط کے ساتھ جن کا ذکر ہم اپنی کتاب میں کریں گے"[1]

قدیم و جدید شعراء کے متعلق یہ تمثیل کیسی اچھوتی ہے جس سے عربی ہی نہیں بلکہ دیگر زبانوں میں بھی دو مختلف رجحانوں کا پتہ چلتا ہے۔ "قدیم و جدید شعراء کو ایسے دو شخصوں سے تشبیہ دی جا سکتی ہے جن میں سے ایک نے عمارت کی بنیاد رکھی اور اسے مضبوط و مستحکم بنایا اور دوسرے نے اسے نقش و نگار اور بیل بوٹوں سے سجایا۔ ان میں سے کسی ایک کے بھی مہارت فن اور ریاضتِ بدن سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اول فنکار ہے تو دوسرا حسن کار"[2]

زبان یا بیان ابن رشیق کے نزدیک شعر کی جان ہے اور خیال شعری اس کا ظاہری پیکر۔ ایک ماہر فنکار اپنے فن، اپنی صناعت، اور اپنے ملکۂ تخلیق سے ان پیکروں کو طرح طرح کے رنگ دیتا ہے اور قسم قسم کی صورتوں میں

---

[1] کتاب العمدہ باب فی القدماء والمحدثین — [2] کتاب العمدہ باب فی القدماء والمحدثین

جلوہ نما بنتا ہے۔ آرٹ کی روح دراصل اس کی وہ صورت ہے جو آرٹسٹ کے کارگاہ فکر میں بنکر طیار ہوئی ہے۔ رہے اس کے پیکر سو وہ فن کاروں کا مشترک سرمایہ ہیں۔ آرٹ کی تقسیم بھی اسی صورت کی بنیاد پر ہے۔ خیال محض مظاہر فطرت اور کائنات ارضی و سماوی میں بھی ہے اور سنگ تراش کی تمثالوں میں بھی۔ مصور کے نقوش میں بھی ہے اور شاعر کے شاہکاروں میں بھی۔ موسیقار کے بولوں میں بھی ہے اور ساز نواز کے تاروں میں بھی۔ وہی خیال رقاصہ کے پاؤں کی ٹھوکر سے بھی پیدا ہوتا ہے اور مطرب کے ساز و آہنگ سے بھی۔ ان سب نے اسی ایک خیال کو اپنے اپنے فن کے لحاظ سے مختلف رنگ اور روپ میں جلوہ دیا ہے یہ آب و رنگ اور یہ نقش و آہنگ سراسر فن کار کی اپنی تخلیق ہیں۔ شاعرانہ افکار کو جو دراصل حسن کے انوپ روپ ہیں، لفظ و بیان کے قالبوں میں ڈھال کر پیش کرتا ہے۔ شاعر کا کام بس یہی ہے۔ ابن رشیق، شعر کی اس حسن کاری کی بابت تحریر فرماتے ہیں کہ عبدالکریم بن ابراہیم نے نہایت مختصر اور جامع الفاظ میں اس پر بحث کی ہے اور وہ یہ ہے:

"زمان و مکان کے اختلاف کی وجہ سے بھی کبھی کبھی فن میں اختلاف ہو جاتا ہے۔ ایک چیز ایک وقت حسین معلوم ہوتی ہے اور وہی چیز کسی دوسرے وقت بھدی اور بدنما محسوس ہونے لگتی ہے۔ ایک شہر کے باشندے ایک چیز کو پسند کرتے ہیں اور وہی چیز دوسرے شہر کے رہنے والے ناپسند کرتے ہیں۔ ہم نے ماہر شاعروں کو دیکھا ہے کہ وہ اس اختلاف و تنوع کی رعایت کرتے ہیں اور ہر زمانہ میں وہی چیز پیش کرتے ہیں جو پسند کی جاتی ہے اور بار بار استعمال میں آتی ہے۔ مگر اس کے ساتھ ہی یہ خیال بھی رکھتے ہیں کہ وہ حسن حد اعتدال اور جودت صناعت سے خارج نہ ہو جائے۔ مجھے سب سے زیادہ یہ پسند ہے کہ شعر حسن اور سادگی کا جامع ہو۔ وہ کوئی وقتی اور ہنگامی چیز نہ ہو۔ غریب، ثقیل اور وحشی الفاظ کا استعمال نہ کیا جائے۔ دقت مضمون آفرینی اور آورد سے پاک ہو۔ مشہور امثال، موزوں تشبیہیں اور دلنشیں استعارے اپنے دامن میں لئے ہوئے ہو۔"

اس کے بعد ابن رشیق نے یہ اضافہ کیا ہے:

"تولید اور رقت کا مفہوم یہ نہیں، کہ کلام پست، بے مزہ، پھیکا اور بازاری ہو۔ اسی طرح فصاحت و جزالت، درشتی ناہمواری، غرابت اور گنوار پن سے مختلف چیز ہے۔ وہ ان دونوں کے درمیان ایک اعتدالی حالت کا نام ہے۔"[1]

ابن رشیق، شعر کی روح تک پہونچ چکا تھا۔ وہ جانتا تھا کہ وزن، تشبیہ، استعارہ اور دوسری لفظی صنعتیں شعر کے اصلی اجزاء نہیں۔ زیادہ سے زیادہ ہم انھیں اس کے ظاہری محاسن میں شمار کر سکتے ہیں۔ اس نے لکھا ہے:۔

---

[1] کتاب العمدہ باب فی القدماء والمحدثین۔

" شاعر کو اس لئے شاعر کہا جاتا ہے کہ وہ ان چیزوں کا شعور بھی رکھتا ہے اور انھیں محسوس کر لیتا ہے جو دوسروں کو محسوس نہیں ہوتیں۔ اس لئے اگر شاعر معنی کا اختراع نہ کر سکے، الفاظ شیریں اور بدیع نہ لا سکے، دوسرے جہاں کلام طویل کر دیتے ہیں وہاں اختصار نہ برتے، اور جہاں مختصر کر دیتے ہیں وہاں طول نہ دے۔ یا معنی میں کسی اور طرح کا تصرف نہ کر سکے تو وہ شاعر حقیقی نہیں بلکہ مجازی ہے۔ اس نے بس اس قدر کیا ہے کہ کلام کو موزوں کر دیا ہے۔ میرے نزدیک یہ کوئی کمال نہیں اگر شعر فن کے اعتبار سے گرا ہوا ہے"[1]

ابن شرف کے جو دو مقالے ہم تک پہونچے ہیں ان میں سے پہلے مقالے میں اس نے عربی زبان کے مشاہیر شعراء پر تنقید کی ہے اور ان کے کلام کی کچھ خصوصیات شمار کرائی ہیں۔ اس کا یہ مقالہ تحلیلی تنقید کی ایک اعلیٰ مثال ہے۔ دوسرے مقالے میں شعر کے چند معائب کا ذکر ہے۔ تمہید میں اس نے تنقید کے دو اُصول بتائے ہیں، یا یوں کہئے کہ اس خارزار اور دشوار گزار راہ کے خطرات سے آگاہ کیا ہے۔ اول یہ کہ تنقید میں عجلت نہ برتی جائے بلکہ خوب سوچ سمجھکر دقت فکر سے کام لیا جائے۔ اکثر شعر کے الفاظ بلند آہنگ ہوتے ہیں مگر ان میں روح نہیں ہوتی اور کبھی الفاظ اور ترکیب کے اعتبار سے شعر سادہ اور بے رنگ ہوتا ہے لیکن روح شعری اس میں سانس لیتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ اس لئے شعر کے ظاہر پر فریفتہ نہ ہو جانا چاہئے بلکہ اس کی باطنی گہرائیوں تک پہونچنے کی کوشش کرنا چاہئے۔ دوسرے اس سلسلہ میں کسی مشہور اور قدیم شاعر کی عظمت و جلال سے بھی مرعوب نہ ہونا چاہئے۔ اس لئے شعر کی تعریف صرف اس وجہ سے نہ ہونا چاہئے کہ وہ ایک مشہور اور قدیم شاعر کا زادۂ فکر ہے۔ اسی طرح معاصر اور جدید شاعر کو حقیر بھی نہ سمجھا جائے۔ یہ دراصل ایک طرح کا جور اور ترتیب کو اُلٹ دینا ہے۔ کلام کی عظمت سے شاعر کی عظمت کی جاتی ہے نہ کہ شاعر سے اس کے کلام کی۔

ہر چند تنقید کے سلسلے میں یہ اُصول بالکل ابتدائی ہیں اور عام اُصول کی حیثیت رکھتے ہیں لیکن اس میں شک نہیں کہ تنقید اسی مقام سے بلند ہوتی ہے۔ شعر کے دقائق یہیں سے بلند ہوتے ہیں۔ کلام کا منطقی تجزیہ، شاعر کی نفسیاتی تحلیل اور اس کی ذہنیت کا ارتقا، جو جدید تنقید کے اصلی عناصر ہیں، اسی نقطہ سے پھوٹ کر برگ و بار لاتے ہیں، ابن شرف نے امرؤ القیس اور فرزدق کی تحلیل نفسی کرتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ عشق و محبت کی بساط کے بٹے ہوئے مہرے تھے اس لئے ان کا تغزل بازاری اور ہوس پرستانہ رنگ لئے ہوئے ہے۔ ان کے مقابلے میں مرقش اکبر کو لیجئے کہ ہر چند راجہ اندر کی طرح حسین پریاں اس کے چاروں طرف جمع رہتی تھیں لیکن اس کا کلام اس رنگین داستان کے بیان سے خالی ہے۔

[1] کتاب العمدہ باب فی الشعراء والشعر

عشقیہ شاعری

(پروفیسر فراق گورکھپوری)

جنسی یا شہوانی محرکات کا شعر میں اظہار عموماً عشقیہ شاعری سمجھا جاتا ہے۔ لیکن جس طرح کوئلے کو ہیرا نہیں سمجھا جاتا (اگرچہ کوئلہ ہی مدت دراز میں آفتاب کی تابندگی اپنے اندر جذب کرکے ہیرا بن جاتا ہے) اُسی طرح شہوانی یا جنسی جذبہ جب تک وہ عشق کے عناصر اپنے اندر جذب نہ کرلے، عشقیہ جذبہ نہیں کہلا سکتا۔ اسی طرح محض جنسی یا شہوانی محرکات کا شعر کے سانچے میں ڈھل جانا عشقیہ شاعری نہیں ہے۔ محض شہوانی یا جنسی اشعار اور عشقیہ اشعار میں تمیز کرسکنا، تنقید کا بڑا نازک و اہم مسئلہ ہے۔ اگر کوئی مجھ سے پوچھے کہ یہ فرق کہاں موجود ہوتا ہے تو میں کہوں گا کہ بسا اوقات یہ فرق شعر کے لہجہ میں یا شعر کی صوتی فضا میں موجود ہوتا ہے۔ مثلاً غالب کا یہ شعر بادی النظر میں عشقیہ شعر سمجھا جائے گا:

ابن مریم ہوا کرے کوئی میرے دُکھ کی دوا کرے کوئی

لیکن غالب کے اس شعر کا لہجہ حقیقی معنی میں عشقیہ شعر کا لہجہ نہیں ہے۔ غالب کا شعر تیز و طرار قسم کا جنسی شعر ہے۔ اس کے مقابلہ میں اسی مضمون کو جب یوں ادا کیا جائے:

ایک چیز ہے دُنیا میں تقدیر محبت بھی سب کہنے کی باتیں ہیں اعجاز و مسیحائی

تو شعر کی فضا عشقیہ شاعری کی فضا ہو جاتی ہے۔ یا غالب کی اسی غزل کا یہ شعر ہے:

چال جیسے کڑی کمان کا تیر دل میں ایسے کے جا کرے کوئی

حقیقی عشقیہ شاعری نہیں ہے، اور اس کے مقابلہ میں میر کا یہ شعر:

کوئی نا امیدانہ کرتے نگاہ، سو تم ہم سے منھ ہی چھپا کر چلے

حقیقی عشقیہ شاعری ہے۔

کسی کا شعر ہے:

ادھر آؤ زلفوں کے لٹکانے والے مرے دل کو گلیوں میں اٹکانے والے

لیکن اسی مضمون کا یا اسی موضوع پر اگر آپ کو عشقیہ شعر کی تلاش ہے تو ہم آپ کو غالب کا یہ شعر سنائیں گے

تو اور آرائشِ خمِ کاکل، 　　میں اور اندیشہ ہائے دور و دراز

داغ کا یہ شعر بھی غالب کے مندرجہ بالا شعر کے مقابلے میں عشقیہ شعر کہلانے کا مستحق نہیں:

تم کو آشفتہ مزاجوں کی خبر سے کیا کام 　　تم سنوارا کرو بیٹھے ہوئے گیسو اپنا

حسرت موہانی کے یہ اشعار:

اے عشق کی بیباکی کیا تو نے کیا اُن سے 　　جس پر اُنھیں غصہ ہے، انکار بھی حسرت بھی
خود عشق کی گستاخی سب تجھ کو سکھا لیگی 　　اے حسنِ حیا پرور، شوخی بھی شرارت بھی

عشقیہ اشعار ہیں، لیکن بلند نہیں۔

معاملہ بندی اور ادا بندی کی شاعری ہوتی ہے بہت دلکش، لیکن آفاقی وسعتیں اُس میں نہیں ہوتیں، دنیا کے بڑے عشقیہ شاعروں کے یہاں معاملہ بندی اور ادابندی کے اشعار اُن کے کلام کے اہم ترین اجزا نہیں ہیں۔ اب سے تیس برس پہلے کی بات ہے، ابھی میں سن شعور کو پہونچا ہی تھا کہ نہایت شد و مد کے ساتھ کچھ لوگوں نے نظام رامپوری کا یہ مشہورِ عالم شعر مجھے سُنایا:

انگڑائی بھی وہ لینے نہ پائے اُٹھا کے ہاتھ 　　دیکھا جو مجھ کو چھوڑ دئے مسکرا کے ہاتھ

اور انور دہلوی کا یہ شعر بھی جو مندرجہ بالا شعر سے کم مشہور نہیں:

نہ ہم سمجھے نہ آپ آئے کہیں سے 　　پسینہ پونچھئے اپنی جبیں سے

اور ایک مدت تک میں بھی ان اشعار کا کلمہ پڑھتا رہا۔ لیکن میرے دل میں ان اشعار کے متعلق ایک دباؤ یا چور تھا میرا وجدان ان اشعار سے جہاں ایک طرف متکیف ہوتا تھا وہاں دوسری طرف کچھ مجروح بھی ہوتا تھا۔ لیکن اس نا آسودگی کا سبب ذرا بعد میں سمجھ میں آیا کہ دونوں اشعار میں اُن کے محاسن کے باوجود کچھ کمی بھی تھی اور وہ یہ کہ معشوق اور معشوق کی حالت سے ہمدردی و ہم آہنگی کا جذبہ یا احساس ان اشعار میں نہیں ہے، بلکہ ہجو ملیح اور ایک خفیف کا سا انداز واسوخت کا پیدا ہو گیا ہے۔ جہاں تک پہلے شعر کا تعلق ہے میں ایک بات اور بھی کہہ دوں اور وہ یہ کہ معشوق کے لئے ضمیر کے صیغۂ غائب کو جمع میں لانا معشوق سے مغائرت یا غیرت کا اظہار ہے۔ یہ طرزِ بیان اہلِ لکھنؤ کی چیز ہے اور میری نظر میں پسندیدہ نہیں۔

میر کے بہترین عشقیہ اشعار کا تصور کیجئے اور غالب و مومن کے بھی اُن اشعار کا تصور کیجئے جو اُن کے کلام میں عشقیہ شاعری کے شہ پارے ہیں۔ اس کے بعد ذرا متوازن دل و دماغ سے آتش کے بہترین عشقیہ اشعار یاد کیجئے۔ اُس کی "وہ تار تار پیرہن سے آرہی ہے بوئے دوست" والی غزل، یا "نکل چلی ہے بہت پیرہن سے بو تیری" والی غزل

یا "آئینہ سینۂ صاحب نظراں ہے کہ جو تھا" والی غزل کو سامنے رکھئے تو معلوم ہوگا کہ اگر آتش نے اپنے بہترین رنگ کی عشقیہ شاعری کے امکانات کو کچھ اور چمکایا ہوتا، اور اپنے رنگ میں ساٹھ ستر بہترین عشقیہ غزلیں کہہ ڈالتا تو بلند تنقید کی نظر میں غالباً آتش، غالب اور مومن بلکہ میر سے بھی بڑا عشقیہ شاعر کہلائے جانے کا مستحق ہو جاتا۔

میر و مومن کی عشقیہ شاعری کی عظمتیں مسلّم، لیکن دونوں کے کلام میں مفکرانہ اور رچے ہوئے سوز و ساز کا نشاط فقدان ہے، غالب کے یہاں نشاط کا عنصر کہیں کہیں جگمگاتا ہوا ضرور نظر آتا ہے اور "مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کئے ہوئے" والی لافانی غزل کے انداز میں غالب سے اگر تیس چالیس غزلیں ہو گئی ہوتیں تو اُردو کی عشقیہ شاعری نہ جانے کہاں پہونچ گئی ہوتی۔ یہ غزل اور "ختم ہے اُلفت کی تجھ پر پردہ داری ہائے ہائے" والی غزل غالب کی عشقیہ شاعری کے بہترین شاہکار ہیں۔ ان میں ایک نشاطیہ رنگ کا شاہکار ہے اور دوسری المیہ رنگ کا۔ غالب کی ہر دل عزیزی اُس کی مسلّمہ مقبولیت، سدا بہار چیزیں ہیں۔ لیکن خالص عشقیہ شاعری کا بہت بڑا شاعر غالب نہیں ہے۔ غالب کے یہاں معیاری نظر سے دیکھنے پر کئی چیزوں کی کمی نظر آتی ہے۔ اگرچہ ایسا کہتے ہوئے دُکھ ہوتا ہے۔ لیکن تنقید کو کبھی کبھی شاعر اور نقاد دونوں کے ساتھ بیدردی برتنی پڑتی ہے اور یہ کہنا پڑتا ہے کہ عموماً محبوب کے متعلق غالب کا لہجہ غیریت اور استہزا کے عیب سے پاک نہیں رہ سکا ہے۔ کسی اچھے سے اچھے مذاق رکھنے والے آدمی سے آپ غالب کی شاعری کے بارے میں رائے پوچھیں تو وہ وجد آفریں لہجہ میں غالب کا ذکر کرے گا اور ایسا کرنے میں حق بجانب ہوگا۔ لیکن اگر اُسی شخص سے آپ اُردو کے بلند ترین اور بہترین عشقیہ اشعار سُنانے کو کہیں تو وہ میر، مومن کے اشعار سُنانے لگے گا اور ممکن ہے کہ غالب کے صرف دو ہی تین اشعار پر اکتفا کرے بلکہ اس کا بھی احتمال ہے کہ غالب کا ایک شعر بھی نہ سنائے۔

عشقیہ شاعری کے معاملے میں آفاقی کلچر کی نظر بہت بلند ہوتی ہے اور آفاقی کلچر کے مطالبے بڑے مطالبے ہوتے ہیں، نظم کی عشقیہ شاعری ہو یا غزل کی آفاقی کلچر کی کسوٹی پر بالکل ناقص تو ثابت نہ ہوگی لیکن بلند ترین چیز بھی نہ ثابت ہوگی۔ جو لوگ اُردو سے دلچسپی رکھتے ہیں اور عشقیہ شاعری سے بھی، اُن کے لئے بہت ضرورت ہے کہ اُردو کی عشقیہ شاعری کے تمام محاسن کو جانیں۔ یہ بھی عجیب بات ہے کہ ہماری تمام شاعری کا نوے فیصدی حصہ جنسی، شہوانی یا عشقیہ ہے۔ اور انگریزی، فرانس اور جرمنی کی شاعری کا صرف دسواں حصہ جنسی یا عشقیہ ہے۔ انگریزی زبان کے کئی چوٹی کے شاعروں نے عشقیہ شاعری کی ہی نہیں۔ جیسے ملٹن، ورڈسورتھ، کولرج، شیلی، کیٹس، میتھو آرنلڈ وغیرہ۔ پھر بھی یہ حقیقت ہمیں بے چین کر دینے کے لئے کافی ہے کہ بحیثیت مجموعی مغرب کی بلند ترین عشقیہ شاعری اُردو کی بہترین عشقیہ شاعری سے بہت اعلیٰ و ارفع ہے۔

اُردو شاعری نے ہندوستان میں جنم لیا، یہیں پنپی اور پروان چڑھی۔ لیکن کالیداس، بھوبھوتی بھرتری ہری

اور دوسرے سنسکرت شعرا کی عشقیہ شاعری نے جن کے مذاقوں کو رچایا ہے، ودیاپتی اور ہندوستان کی دیگر زبانوں کے شعرا کی عشقیہ شاعری، ٹیگور کی عشقیہ شاعری نے جن کے وجدان کو متاثر کیا ہے، سیتا، ساوتری، شکنتلا، دمینتی، رادھا، تارا، سلوچنا، پاروتی کے جگمگاتے ہوئے تصورات نے جن کے دل و دماغ کو منور کیا ہے، جنھوں نے ہندوستان کی عشقیہ شاعری میں سورگ کے سنگیت سنے ہیں، اُن کے سامنے ہم اُردو کی بہترین عشقیہ شاعری پیش کرتے ہوئے ہچکچاہٹ محسوس کرتے ہیں۔ ایسا کیوں ہے؟ یہاں نقاد کا فرض محض ادبیت یا لوازمِ فن سے گزر کر زندگی کے اُن مسلمات سے اپنے آپ کو روشناس کرنا ہوتا ہے جن کے بغیر بنیادی تنقید ممکن نہیں۔

جنسی کشش اور جنسی رجحانات میں جب تک جذباتی پاکیزگی، جذباتی سوز و ساز، نرمی، نسوانیت اور معصومیت، حیرت و استعجاب، سپردگی، وجدانی محویت اور ایک احساس طہارت کے عناصر گھُل مل نہیں جائیں گے اُس وقت تک تخیل میں وہ حلاوت اور وہ عنصری طہارت پیدا نہیں ہوگی جو بلند پایہ عشقیہ شاعری کو جنم دیتی ہے اور غم و محبت کی کسک میں خیر و برکت کی وہ صفت بھی پیدا نہ ہوگی جس کے بغیر وہ رس جس یا "پرسادگن" پایا جائیگا۔ جہاں غم و نشاط کا اتحاد ہوتا ہے اور جو دُنیا کی بلند پایہ عشقیہ شاعری کی روح رواں ہے۔

ہندوستان کی روح نے صدیوں کی ریاضت کے بعد وہ خلاقانہ نرمی اور تصور کی وہ معصومیت حاصل کی جس نے ہندو کلچر میں عورت کے تصور کو، اُس کی دیویت کو اور اُس کی انسانیت کو جنم دیا۔ ہندو کلچر کی معراج گھر کے اُس تصور میں نظر آتی ہے جہاں عورت گھر کی لکشمی ہے۔ اسی سے عورت کے ہندو تصور میں جو ٹھنڈک اور جگمگاہٹ ہے وہ دنیا بھر کی عشقیہ شاعری میں نہیں ملتی۔ محبوب کے ایک معیاری اور عینی تصور سے اُردو کی بہترین عشقیہ شاعری یکسر محروم نہیں لیکن اُردو شاعری کے کلچری پس منظر اور کلچری روایات میں وہ نرمی، وہ پاکیزگی، وہ رچاؤ وہ دوشیزگی اور پختگی نہیں ہے جو سنسکرت ادب کے پس منظر اور کلچری روایتوں میں نظر آتی ہے۔ جو ہندو شعراء اُردو غزل یا اُردو نظم کہنے کی طرف مائل ہوئے وہ ہندو کلچری روایات اور اُن روایات کی معنویت سے بہت کچھ بے بہرہ تھے۔ اور اگرچہ اُردو کے ہندو شعرائے کلام میں باوجود تمام خامیوں اور خرابیوں کے ایک سنجیدگی ہمیں ضرور ملتی ہے۔ لیکن اُردو کے یہ ہندو شعرا اُردو شاعری ہی کے کلچرل پس منظر اور کلچری روایات کو اختیار کر چکے تھے اور اس لئے اُردو کی عشقیہ شاعری میں ان ہندو شعرائے کوئی ایسی خلاقانہ آواز نہیں بھری، جو ہزار برس سے سنسکرت ادب میں اور ایک حد تک، ہندی شاعری میں گونجی ہوئی تھی۔ ورنہ مجھے یہ کہنے میں تامل نہیں کہ اُردو نظم و غزل میں ہندو شاعر وہ نوائے سرمدی پیدا کر دیتا کہ غالب و میر بھی چونک پڑتے۔ ہاں تو اُردو شاعری میں گھر کا تصور اور عورت کا تصور بلکہ کائنات و حیات کا تصور کمزور اور ناقص ہونے کے سبب سے اُردو کی عشقیہ شاعری بہت کچھ ہوتے ہوئے بھی اپنے اندر بہت کچھ کمی رکھتی ہے۔ ایک وجدانی و جمالیاتی احساس کبھی کبھی

خوش نصیب لمحوں میں اُردو شاعروں کو ضرور ہاتھ آجاتا تھا لیکن مناظر قدرت، مادّی اور عنصری کائنات، گھریلو اور اور سماجی زندگی کی جزئیات، زندگی کے بھرپور اور ٹھوس حصّوں اور پہلوؤں کو یہ وجدانی احساس بہت کم چھو پاتا ہے اور بسا اوقات ایک متصوفانہ حال و قال کی چیز ہو کر رہ جاتا ہے۔ جس نرم معجزہ سے رابندرناتھ ٹیگور، "پنگھٹ" "آگن" "گھر کے چراغ" اور زندگی کی چھوٹی چھوٹی تفصیلات کو عشقیہ جذبات سے مملو کر دیتے ہیں۔ جو نرم پنکھڑیاں اُنکے ہر مصرع میں کھلتی ہوئی نظر آتی ہیں یہ باتیں ہندوستان کی عشقیہ شاعری کی پُرانی روایتوں کی طرف اور اُردو کی عشقیہ شاعری کے نئے امکانات کی طرف اشارے کرتی ہیں۔ گزشتہ دو تین برس کے اندر اُردو کی کچھ عشقیہ نظموں اور غزلوں میں ہندوستان کی روح سرایت کرتی ہوئی مجھے نظر آتی ہے اور اگر اُردو کی عشقیہ شاعری میں اس کیمیاوی عمل کا سلسلہ جاری رہا تو اس کا بہت امکان ہے کہ رچے ہوئے دل و دماغ کے ہندو جو ابتک اُردو کی عشقیہ شاعری میں نمایاں حصّہ نہیں لے سکے تھے وہ اپنی پوری اکثریت کے ساتھ اپنے مسلمان ہمنواؤں کی آواز بر آوازیں دینے لگیں گے اور اس طرح اُردو کی عشقیہ شاعری میں ایک ایسے دور کا آغاز ہوگا جسپر رحمت کے فرشتے سدا بہار پھول برسائیں گے

اب اُردو کی عشقیہ شاعری سے معشوق کے متعلق ایک انتقامی جذبے، مغائرت کے لہجے اور واسوخت کے انداز کا دور ختم ہو رہا ہے۔ امرد پرستانہ محبت بھی مستقبل کی اُردو شاعری میں کرختگی کے بجائے جیون ساتھی کا نرم تصور پیدا کرتی جارہی ہے۔ لیکن اُردو کی عشقیہ شاعری کے محرک صرف امرد پرستانہ جذبات ہی نہ رہیں گے۔ عورتوں کا پردہ اُٹھنے دیجئے، صحیح تربیت کے ساتھ مہذب فضا میں عورتوں اور مردوں کو ملنے دیجئے، بہت سے غلط سماجی بندھن ٹوٹنے دیجئے شادی بیاہ کے معاملہ میں اور گھر کی زندگی میں غلط داخلی اور خارجی رکاوٹوں کو دور ہونے دیجئے جب ہم یہ کہ سکیں گے کہ اگرچہ ہم ماضی کے نہیں ہیں لیکن ماضی ہمارا ہے۔ المیہ اور طربیہ کے بڑے تصورات کو ہمارے شعرا کے وجدان میں آنکھیں کھولنے دیجئے۔ اُسوقت اُردو کی نئی عشقیہ شاعری کی آواز میں وہ نرم دمک پیدا ہو جائے گی جو شبنم سے دھلی ہوئی صبح میں ہوتی ہے اور جو گھر کی لکشمی کے ہاتھوں جلائے ہوئے گھر کے چراغ میں ہوتی ہے۔ عشقیہ شاعری کی پرکھ میں ان نازک صفات کی تلاش شامل ہے۔ اُردو کی قدیم عشقیہ شاعری کبھی کبھی اور کہیں کہیں ان صفات کی کچھ جھلک دیتی ہے، لیکن بہت کم۔ اُردو کی عشقیہ شاعری کی قدیم روایتوں سے محض بغاوت کر لینا نئے دور کے عشقیہ شاعر کے لئے کافی نہیں ہے۔ ہمیں جمالیات کی نئی اثباتی قدروں کو دریافت کرنا ہے۔ اور اس کے لئے آفاقی ادب، آفاقی کلچر، تاریخ انسانی کی حیات آفریں روایات اور نئی تہذیب کے مطالبات سمجھ کر نئی عشقیہ شاعری کرنا ہے۔ اُردو شاعری کے نئے دور میں بہت کچھ ہوا ہے اور ہو رہا ہے لیکن نئی اثباتی قدروں کو اُجاگر کرنے کا کام بہت بڑا کام ہے۔ نئے دور میں پُر عظمت عشقیہ شاعری بہت کم ہو سکتی ہے شاید نئی تنقید اور نیا نقادانہ شعور عشقیہ شاعری کی نئی پرکھ اس کام میں ہمارے شعرا کی رنگیں ذہنیتوں کو چمکا سکے۔ عشقیہ شاعری کی پرکھ کا سوال وہ سوال ہے جو زندگی، نفسیات اخلاقیات، انسانی دھرم، احساس حیات و کائنات، تہذیب و تمدن کی گہری جڑوں تک شاعر و نقاد کو اور ان کی رہنمائی میں پورے سماج کو اور سماجی شعور کو لیجاتا ہے۔

معیارِ نقد

(پروفیسر محمد عبد القیوم حسرت نعمانی - کلکتہ یونیورسٹی)

جنگ ہمیشہ روایات کو تباہ کر دیتی ہے اور ہر شورش و ہنگامہ کے بعد کچھ دنوں کے لئے ملک کی فضا میں ایک قسم کی اُداسی چھا جاتی ہے اور پھر اسی اداسی سے ایک ہیجانی کیفیت پیدا ہوتی ہے چنانچہ ۱۹۱۴ء کی جنگ کے بعد مغرب کا یہی حال ہوا اور اس اثر سے مشرق بھی محفوظ نہ رہ سکا اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ آج انسانی زندگی ایک زہرہ گداز مضحکہ بن گئی ہے فضا میں قنوطیت چھائی جا رہی ہے، منشارِ حیات کو سمجھنے کی ہم جتنی کوشش کرتے ہیں زندگی کا مفہوم اتنا ہی مبہم ہوتا چلا جا رہا ہے۔ معاشی اور اقتصادی مشکلات کے ساتھ ساتھ سیاسی شورش اور ذہنی کشمکش بھی بڑھتی جا رہی ہے اور دنیا ایسی نفسیاتی اُلجھن میں مبتلا ہے کہ پناہ و سکون کے لئے وہ نئی فضا نئے ماحول اور نئے رجحانات کی تلاش میں ہے پھر ظاہر ہے کہ جب ہماری زندگی کی ضروریات بھی نئی کروٹیں لینے لگی ہیں تو شعر و ادب بھی متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے کیونکہ زندگی کے ساتھ ادب کا وجود وابستہ ہے اور اسی لئے ماحول کے تقاضے کے مطابق ادب کو نئے سانچے میں ڈھالنے کی کوشش کی جا رہی ہے اور ادب کے ساتھ تنقید کے نظریے بھی بدلتے جا رہے ہیں، دنیا پُرانے ڈگر اور فرسودہ راہوں کو چھوڑ کر نئے راستے نکالتی جا رہی ہے۔ فکر و نظر کے جدید طریقے پیدا کئے جا رہے ہیں اور زندگی کی قدریں بدلنے لگی ہیں۔

اُردو میں تنقید کا مفہوم محض فرضی اور خیالی تو نہیں ہے البتہ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ساٹھ ستر سال قبل ہندوستانی لٹریچر میں تنقید کا کوئی خاص معیار نہ تھا، خود انگریزی ادب میں اٹھارھویں صدی عیسوی تک داخلی تنقید (Subjective Criticism) کا رواج نہ تھا اور انگلستان کے لوگوں نے خارجی (objective) یعنی قدیم یونانی طرزِ تنقید کو معیار بنا رکھا تھا۔

سقراط سب سے پہلا شخص تھا جسے تنقید کی اہمیت کا احساس ہوا اور ارسطو نے سب سے پہلے فنِ تنقید پر مستقل کتاب بوطیقا (Poetics) لکھی۔ ارسطو سے متاثر ہو کر ہوریس اور دانتے نے اسی اساس پر اپنا لائحۂ عمل بنایا۔ اس کے بعد جرمنی اور فرانس میں تنقید کا ارتقائی دور شروع ہوا۔ انگلستان میں ڈرائیڈن، پوپ،

اڈیسن اور جانسن بھی گویا ارسطو ہی کے منضبط کئے ہوئے اُصول پر عملاً قایم رہے، البتہ شیکسپیر نے ٹریجڈی میں ارسطو کے اُصول اور نظریہ سے بغاوت کی۔

اٹھارویں صدی عیسوی سے انگلستان میں رومانی دور شروع ہوا۔ اس دور نے بڑے بڑے نقاد شاعر پیدا کئے۔ ورڈسورتھ، کولرج اور شیلی نے شعر کی نئی تعریفیں کیں۔ ہیزلٹ، لیمب اور ان کے بعد کارلائل، میکالے اور میتھو آرنلڈ نے دنیا کی تنقید میں انقلاب برپا کر دیا اور اب تقریباً ایک صدی سے تحقیق و مطالعہ کے ہر شعبہ میں زندگی کی نئی لہریں دوڑنے لگی ہیں اور فن تنقید سے بھی نئی قسم کی دلچسپی لی جا رہی ہے اور ایسے موقعہ پر جبکہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ دنیا کی تاریخ ادب پر نظرثانی کی جا رہی ہے، تنقید نے بھی اپنے میدان کو وسیع کرنا شروع کر دیا ہے اور اسے اپنی عظمت اور اہمیت کا احساس ہونے لگا ہے۔ اس کی قدریں بڑھتی جا رہی ہیں جس کے سبب اس نے ایک مستقل فن کی حیثیت حاصل کر لی ہے، اس کا بین ثبوت یہ ہے کہ اس کے طریقے اور نظریے بہت جلد جلد بدلنے لگے ہیں اور اب جبکہ مشین و ایجادات کی ترقی کے ساتھ ہماری زندگی بھی میکانگی بنتی جا رہی ہے، ادب کی دنیا میں بھی سائنس کی کارفرمائی شروع ہو گئی ہے، شعر کو سائنس کے ہم آہنگ بنایا جا رہا ہے اور تنقید کی مشینری بھی سائنٹفک طریقوں اور میکانکی اُصول پر درست کی جا رہی ہے۔

اصلاح ادب و فن کے لئے تنقید ضروری چیز ہے اس سے بے نیاز رہ کر آرٹ اور ادب کو نہیں سنوارا جا سکتا، اگرچہ ہر دور میں ــــ "شعر مرا المدرسہ کہ برد" ــ کہنے والے لوگ گزرے ہیں، جنھوں نے تنقید کی بُرائی اور نقادوں کی مذمت کی ہے، چنانچہ ڈیکر اُن کو کنگھی مچھلیاں کہتا ہے ــــــــ ہر چیز کو کتر کتر کھا جایا کرتی ہیں، بعضوں کا خیال ہے کہ ایک ناکام ادیب نقاد بن جاتا ہے، ڈزرائیلی صاف الفاظ میں کہتا ہے "تم جانتے ہو یہ نقاد کون ہیں؟ یہ وہ لوگ ہیں جو ادب اور آرٹ میں ناکام رہے ہیں"۔ پوپ کے خیال میں جو لوگ بالطبع بذلہ سنج ہوتے ہیں اپنی خوش طبعی کے سبب پہلے شاعر بن جاتے ہیں پھر نقاد اور اخیر میں نرے احمق ثابت ہوتے ہیں۔

فن نقد سے تعصب کے اسباب

بقول سقراط "شعراء محض اپنی فراست کے سبب شعر گوئی کی صلاحیت نہیں رکھتے بلکہ وہ ایسے تخلیقی اور اختراعی ذہن کے مالک ہوتے ہیں جو جوش و ولولے سے مغلوب ہو جایا کرتا ہے اور وہ پیمبروں اور کاہنوں کی طرح بعض بڑی پُرلطف باتیں کہہ دیتے ہیں مگر اس کا خود انھیں ادراک و شعور نہیں ہوتا ہے کہ وہ کیا کہہ رہے ہیں چنانچہ ان کے مداح اور سراہنے والے ان کی تصنیف سے لطف اندوز تو ہوتے ہیں لیکن ان سے پوچھئے تو وہ نہ خود تشریح کر سکتے ہیں اور نہ اُن کے ممدوح شعراء اپنے شعر کے معنے بتا سکتے ہیں کیونکہ شعر سے لذت اندوز ہونا اور بات ہے اور شعر کا تجزیہ کرنا کچھ اور" ــ اسلئے نقادوں سے ان کی برہمی کا سبب ظاہر ہے، مگر آسکر وائلڈ کے خیال کے مطابق تنقیدی صلاحیت کے بغیر کوئی قابل ذکر تنکار انہ

تخلیق ممکن ہی نہیں ہے وہ کہتا ہے کہ " ہر مصنف خود آگاہ و خود شناس ہوتا ہے اور ہر تخئیلی تصنیف میں مصنف کا شعور نمایاں ہوتا ہے شاعر اس لئے شعر نہیں کہتا کہ اسے کہنا ہے بلکہ وہ جو کچھ کہتا ہے اس کا شعور کہتا ہے" اسکے خیال کے مطابق جس عہد میں تنقید کا وجود نہیں رہا وہ تخلیقی عہد بھی نہیں رہا۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ سقراط اور آسکر وائلڈ دونوں اپنے اپنے خیال میں انتہا پسند ہیں۔ نہ تو ہر شاعر شعر کے شعور و ادراک سے نابلد ہوتا ہے اور نہ ہر تخلیقی انسان لازماً نقاد۔ تنقید سے دراصل وہ مصنفین اور شعراء گھبراتے ہیں جو دماغ سے کام کم لیتے ہیں اور صرف جمالیاتی دلآویزی سے مزہ لینا چاہتے ہیں وہ حسن ترکیب، حسن بندش، ندرت تشبیہ، طرز ادا، اور اسلوب بیانی کی داد چاہتے ہیں مگر ہم جب ان کے شعر میں مضمون کی تلاش کرنا چاہتے ہیں تو وہ پریشان سے ہو جاتے ہیں۔

تنقید سے نفرت کرنے والے اور اس کا مضحکہ اُڑانے والے صرف شعراء اور مصنفین ہی نہیں ہوتے بلکہ بہت سے علم و ادب کا ذوق رکھنے والے بھی ایسے ہیں جو تنقید کو نہ صرف غیر ضروری بلکہ اسے ذہن انسانی پر بار سمجھتے ہیں، انکے خیال میں لٹریچر کے سمجھنے کے لئے کسی ذریعے اور ترجمان کی ضرورت نہیں ہے، میں خود بھی ان لوگوں سے اس حد تک اتفاق کرتا ہوں کہ شرحوں، تبصروں اور مقالوں کی بجائے اگر ہم براہ راست تصانیف کا مطالعہ کریں تو انھیں زیادہ قریب سے دیکھنے اور سمجھنے کا موقعہ ملے گا کیونکہ تبصروں اور تنقیدوں کے مطالعہ سے ہمارے اور مصنف کے درمیان براہ راست رابطہ قائم نہیں ہو سکتا ہم اپنی روح اسکی تصانیف میں حلول نہیں کر سکتے ہم دوسروں کی رایوں پر بھروسہ کرنے کے عادی ہو جاتے ہیں۔ چنانچہ ہڈسن کہتا ہے کہ "مطالعۂ تنقید، تنقید کا بدل نہیں ہو سکتا بلکہ اس سے یہ نقصان ہوتا ہے کہ ہم مصنف اور اس کی تصنیف کے متعلق ناکافی و نامکمل معلومات حاصل کر کے مطمئن ہو جاتے ہیں"[1] مگر ایسی غلطی کیوں کریں کہ اپنی واقفیت کا ماخذ صرف تنقید کو بنائیں اور مطالعہ کی طرف سے بالکل بے نیاز ہو جائیں۔ غالب کو تصانیف غالب میں ڈھونڈھنے کی ضرورت ہے۔ اس کا آزاد مطالعہ کئے بغیر ہم حالی، حسرت، شوکت (میرٹھی)، بیخود، سُہا اور آسی کی شرحوں اور پھر ان شرحوں پر مولانا عبد الحق، بیخود موہانی مرحوم اور مولانا حامد حسن قادری کے تبصروں کے علاوہ مختلف رسایل میں غالب پر مقالات کے ذریعہ اس کو اچھی طرح نہیں سمجھ سکتے، چنانچہ ایک مرتبہ کسی امریکی پروفیسر سے سوال کیا گیا کہ "ٹایمن آف ایتھنز" کے سمجھنے کے لئے کونسی کتاب بہترین معاون ثابت ہو سکتی ہے تو اس نے جواب میں کہا "ٹایمن آف ایتھنز"۔ مگر اس سے تنقید کی افادیت و اہمیت میں کمی نہیں ہو سکتی اول تو ہر کتاب کے مطالعہ کے لئے وقت اور فرصت نہیں مل سکتی ہے ہم میں بہت سے ایسے مشرقی و مغربی زبانوں سے دلچسپی لینے والے طالب العلم ہیں جنھیں طویل کلاسیکی لٹریچر مثلاً

[1] ہڈسن۔ انٹروڈکشن ٹو دی اسٹڈی آف لٹریچر

اُڈیسی، شاہنامہ، اور مثنوی معنوی کے شروع سے اخیر تک مطالعہ کا موقع نہیں ملا ہے تاہم ایسے لوگوں کے لئے ہومر، فردوسی اور رومی کی ذات معمہ کی حیثیت نہیں رکھتی ہے انھوں نے مفسروں اور نقادوں سے استفادہ کیا ہے جن کے ذریعہ سے انھیں مشاہیر عالم شعرا کو سمجھنے میں کافی مدد ملی ہے۔ دوم اگرچہ یہ صحیح ہے کہ بعض مصنف واقعی ایسے ہیں جن کو اچھی طرح سمجھنے کے لئے اُن سے براہ راست رابطہ قایم کرنے کی ضرورت ہوتی ہے مثلاً انگریزی میں شیلی اور اردو میں نظیر اکبرآبادی (جنھیں لوگوں نے محض کھڑی بولی کا بھکاری اور گداگروں کا شاعر سمجھ کر کسی توجہ کے قابل نہ سمجھا) اور حالی کہ ان کے متعلق جتنے مقالات دیکھتے جائیے، ان لوگوں کے مطالعہ کی اتنی ہی تحریک ہوتی اور اپنا ذوق بڑھتا جاتا ہے، خصوصاً حالی کے متعلق اگرچہ بہت کچھ لکھا جا چکا ہے مگر ان کے صحیح خد و خال کے مطالعہ کے لئے ان کو ان کی تصانیف کے آئینہ میں دیکھنے کی ہر اہل ذوق کو ضرورت ہے اور اس کے لئے ہمارا بڑھتا ہوا ذوق تجسس یہ عذر قبول نہیں کر سکتا کہ ہمارے پاس وقت نہیں ہے مگر اس کے ساتھ ساتھ ہمیں شبلی، غالب، حالی اور نظیر کے زمانہ کی تاریخ اس وقت کی معاشرت اور خود اُن کے سوانح حیات و ماحول کو بھی جاننے کی ضرورت ہے، ہم اپنا مطالعہ صرف ان کی تصانیف تک محدود نہیں رکھ سکتے، اسی طرح ہمارے لئے یہ تو ممکن ہے کہ ہم چاہیں تو وقت نکال کر ٹالسٹائی، ایچ جی ویلس، وکٹر ہیوگو، آسکر وائلڈ، برنارڈ شا اور پریم چند میں سے ایک دو کے تفریحی لٹریچر فرصت کے اوقات میں دیکھ جائیں مگر بہت سے ایسے مصنفین ہیں جن کی تصانیف کی تعداد سو دو سو تک پہونچ چکی ہے چنانچہ ہم میں سے ہر شخص کے لئے والٹیر اور شبلی نعمانی کی کل کتابوں کے مطالعہ اور مولانا نیاز کی فلسفیانہ بحثوں کے سمجھنے کے لئے فرصت نکالنا آسان کام نہیں ہے ہم میں سے کتنے ایسے ہیں جنھوں نے قرآن، احادیث، گیتا اور منوسمرتی کو بالاستیعاب پڑھا ہے سچ تو یہ ہے کہ ہم میں بڑی تعداد ایسے لوگوں کی ہے جنھیں ان مذہبی حقایق کا عرفان تفسیر و تبصرہ ہی کی روشنی میں حاصل ہوا ہے۔

چنانچہ تصنیف و تنقید دونوں کے مطالعہ کی افادیت الگ الگ ہے۔ ادب کا تعلق زندگی سے ہے اور تنقید کا آداب زندگی سے بقول شخصے "بڑا شاعر ہمیں زندگی کے احساس میں شریک کرتا ہے اور بڑا نقاد لٹریچر کے فنی ادراک میں"۔ کامیاب نقاد اپنے ادبی و تنقیدی فرایض ادا کرنے کے لئے معلومات سے بہرہ ور ہوتا ہے —— —— خاص بصیرت اور شعور و فہم کا مالک ہوتا ہے وہ اپنے تجزیہ اور تجربات سے ہمارے دھندلے احساسات و تاثرات کو جو اپنے ابہام کے سبب کوئی عملی افادیت نہیں رکھتے، جلا دیتا ہے۔ مگر ہر آرٹ کی تنقید کے ساتھ ایک عجیب دشواری یہ بھی ہے کہ ہر نقاد کے احساسات و خیالات یکساں نہیں ہوتے، اُن کے طرز فکر و زاویۂ نگاہ میں اختلاف ہوتا ہے ہر شخص کے تجربات جن کی روشنی میں ہم حقیقت کی جستجو کرتے ہیں ایک طرح کے نہیں ہوتے بلکہ اکثر ایک ہی شخص کے تجربات مختلف لمحات میں مختلف ماحول کے زیر اثر مختلف ہوتے ہیں دل پر مسرت یا اُداسی کا اثر، عمر کا فرق، موسم کی تبدیلی وغیرہ ہمارے ذوق انتخاب و انتقاد پر اثر انداز

ہوتی ہیں، ہمارے جذبات و حسیات میں فرق پیدا ہو جاتا ہے ایک چیز آج ہمیں پسند ہے کل وہ ناپسند ہو جاتی ہے کبھی کسی چیز میں ایک پہلو سے محاسن نظر آتے ہیں اور کبھی دوسرے زاویے سے اس کے معایب جھلکتے ہیں خصوصاً مصوری اور موسیقی کی دنیا میں جہاں پہونچ کر ایک استقرائی نقاد بھی جمالیاتی بن جاتا ہے اس اختلاف تجربہ کا امکان زیادہ ہو جاتا ہے۔ ایک ہی رنگ اور ایک ہی نغمہ مختلف کیفیتوں اور مختلف لمحوں میں ایک ہی شخص یا ایک ہی لمحہ میں مختلف طبایع پر مختلف اثر ڈالتا ہے۔ چنانچہ آئی۔ اے رچرڈس جو بیکوقت ماہر نفسیات اور سائنٹفک سبجی بھی ہے فیضان تجربات کے لئے تجربہ کا اثر لینے والے اور دینے والے دونوں کے درمیان ایک رابطہ کی ضرورت سمجھتا ہے وہ جہاں اس بات پر مصر ہے کہ سمجھانے والے ہیں بیان کرنے کا خداداد ملکہ ہونا چاہئے وہاں وہ اس پر بھی زور دیتا ہے کہ سننے والے میں ایک غیر معمولی ذکاوت حس کا ہونا بھی ضروری ہے ورنہ فیضان تجربات کی کوشش اس حد تک اپنے مقصد میں کامیاب نہیں ہو سکتی جہاں پہونچ کر غالب کو یہ اعتراف کرنا پڑا کہ

دیکھئے تقریر کی لذت کہ جو اس نے کہا　　　میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

لیکن چونکہ فطری طور پر ادبی شعور اور تنقیدی شعور دونوں میں چولی دامن کا ساتھ ہے، اس لئے میرے خیال میں ایک غیر معمولی ذکاوتِ حس رکھنے والے انسان کو ادب کی دنیا میں کسی دوسرے کی رہنمائی کی چنداں محتاجی نہیں رہتی ہے۔

تنقید کا مفہوم اور نقاد کا فرض

شعر کہنے سے زیادہ مشکل شعر کی صحیح اور مکمل تعریف جاننا ہے مگر تنقید کی تعریف سے نقادوں میں تنقید کی صحیح اسپرٹ پیدا کرنا اس سے زیادہ مشکل ہے "خطیب، حکما، اولیا اور شعرا کی دنیا میں کمی نہیں ہوتی مگر کامل نقاد کہیں صدی دو صدی میں ایک بار پیدا ہوتا ہے" ممکن ہے کہ ان الفاظ میں ہمیں کچھ مبالغہ معلوم ہو لیکن ہم ذرا غور کریں گے تو بڑی حد تک ہمیں اس میں حقیقت نظر آئیگی

تنقید کا کام فن کو سنوارنا اور فنکار کی رہنمائی و اصلاح کرنا ہوتا ہے، نقاد آرٹسٹ میں تخلیق کا بہتر شعور اور آرٹ سے دلچسپی لینے والوں کو اپنے تجربات سے متاثر کر کے لذت اندوزی کا صحیح ذوق پیدا کرتا ہے، تنقید کا مقصد تعمیری ہوتا ہے۔ نقاد بیجا نکتہ چینی کے ذریعہ مصنف اور اس کی تصنیف کی بیقدری نہیں کرتا اُسے آرٹ سے دلچسپی ہوتی ہے اور آرٹسٹ سے ہمدردی، وہ نقائص سے آشنا کر کے آرٹسٹ کو سیدھے راستہ لگاتا ہے اکثر انگریز مصنفین کا تو خیال ہے کہ نقاد کو صرف خوبیاں بیان کرنے کی ضرورت ہے خامیوں کو اُسے بالکل نظرانداز کر دینا چاہئے تاکہ تصورات کا کنز مخفی عوام کے مشاہدہ کے لئے منظر عام پر آ جائے۔ کالرج کی رائے ہے کہ پہلے ہمیں

A. E. Housman's Name & Nature of Poetry

محاسن تلاش کرنا چاہئے کیونکہ معائب سے کسی کی صلاحیت کا صحیح اندازہ نہیں لگایا جا سکتا۔ ہنری ریڈ[1] کے خیال میں بہترین نقاد وہ ہے جو حسن و ہنر پر نظر رکھتا ہو، الیزبتھ نیشی بھی انھیں لوگوں کی ہمنوائی کرتی ہوئی ایک طویل بحث کے بعد ریمارک کرتی ہے کہ "مشین[2] کے نقص کو ڈھونڈ کر درست کر دینا اور مشین بگاڑ دینا دونوں دو چیزیں ہیں ایک نہیں ہو سکتیں"

بلاشبہ تعصبانہ تنقید تنگ نظری کا ثبوت ہے مگر ہم ان مصنفین کے خیال سے جنکا ابھی سطور بالا میں ذکر ہوا ہے پوری حد تک حسن ظن نہیں رکھ سکتے نقاد کا فرض ہے کہ وہ دونوں پہلوؤں پر نظر رکھے محاسن کی تفصیل و تشریح سے اہل ذوق کو شریک لطف کرے اور بالکل ہمدردانہ اسپرٹ میں حتی الامکان دلنشین اشاروں سے آرٹسٹ کو اسکی خامیوں کی طرف متوجہ کرے اسے ہم ہرگز ناروا تنقیص سے تعبیر نہیں کر سکتے۔ اکثر ناتجربہ کار اور نوجوان نقاد تنقید کے دونوں پہلوؤں کے فرق کو نہیں سمجھتے اور تحسین و تقبیح میں تمیز نہیں کر سکتے، اُن سے مولانا نیاز کے تنقیدی ادب پر رائے طلب کی جائے تو غالب و مومن کے متعلق اُن کے تحسینی مقالات کے بجائے مزے لے لے کر "منطوقات ناطق" جیسے تنقیصی مضامین کا ذکر کریں گے جو نقاد کے ذوق تنقید کا نتیجہ نہیں" بلکہ ایک صحافی کے وقتی مصالح کی پیداوار ہوتے ہیں، مگر صحیح اسپرٹ رکھنے والا نقاد معمولی محقق و طالب العلم نہیں ہوتا ہے۔ تنقید کی وہبی صلاحیت کے علاوہ ایسے کسی قدر کسب استعداد کی بھی ضرورت ہوتی ہے۔ اسی لئے بعض لوگوں نے نقاد کے لئے اتنی شرایط پیش کر دی ہیں (جنکا مختصر سا ذکر آیندہ صفحات میں آئے گا) کہ ہزار دو ہزار سال میں بھی ایسا ہمہ گیر انسان پیدا ہونا مشکوک معلوم ہوتا ہے، ذاتی طور پر میں اس بات کا قایل ہوں کہ تنقید کی بنیاد محبت پر قایم ہونی چاہئے اس لئے دوسری وہبی و کسبی صلاحیتوں کے علاوہ نقاد کے لئے پہلی شرط یہ ہے کہ اسے زیر بحث ادب سے زیادہ ادیب سے ہمدردی ہو کیونکہ تنقید کی بدترین مثال وہ ہوتی ہے جس کی تہہ میں حقارت و نفرت کا جذبہ کارفرما ہوتا ہے ہم اسے خدمت ادب نہیں کہہ سکتے بلکہ ادب کا گلا گھونٹنے سے تعبیر کریں گے اور پھر چونکہ محبت کے معنی بیجا حمایت لغو تحسین، گمراہ کن حوصلہ افزائی اور غلط رہنمائی کے نہیں ہیں اسلئے نقاد کے لئے ضروری ہے کہ وہ ہر طرح اپنے جذبات پر قابو رکھتا ہو اور اسے کافی صبر و ضبط کی طاقت حاصل ہو چنانچہ نقاد کا اولین فرض ہے کہ وہ اپنے احساسات متوازن رکھے ورنہ اُسے تنقید کی ہرگز جراُت نہ کرنی چاہئے۔

بقول میتھو آرنلڈ "قوت تخلیق سے بہرہ مندی کا احساس بڑا سرور افزا اور صحت بخش ہوتا ہے اور کامیاب نقاد جو زندہ دل مصلح ہوتا ہے اس سے یقیناً محروم نہیں رہتا بلکہ وہ اپنے احساس سرور میں اوروں کو بھی شریک کر لیتا ہے" جسے مختصر الفاظ میں ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ نقاد شاعر کے خواب کی تعبیر اصحاب ذوق سے بیان کرتا ہے

---

[1] H. Read - Lectures on British poets

[2] E. Nitchi

وہ بڑی ذمہ دار حیثیت رکھتا ہے اسے اپنی ذات کو دہشت انگیز نہ بنانا چاہیئے وہ بالفاظ اناطول فرانس "سزا کا فتویٰ صادر کرنے والا قاضی نہیں بلکہ ایک حساس روح ہے جو فنی شاہکاروں کی سیر کے تجربات سے عوام کو متاثر و لطف اندوز کرتا ہے"

نقاد اور قوت تخلیق

نقاد کی دوسری شرائط کے ذکر سے پہلے ایک مسئلہ پر جو ضمنی طور پر سامنے آگیا ہے مختصر بحث ضروری ہے تخلیق کا مادہ اور لذت اندوزی کی صلاحیت بلاشبہ قدرتی چیزیں ہیں مگر اکثر لوگوں کا خیال ہے جس سے مولانا نیازؔ بھی کسی حد تک متفق نظر آتے ہیں کہ تنقید کی صلاحیت کسبی اور وہبی دونوں ہوتی ہے اور چونکہ ہر نقاد کے لئے ضروری نہیں ہے کہ وہ قوت تخلیق کا بھی مالک ہو، اس لئے تنقید بذات خود کوئی تخلیقی کارنامہ نہیں۔ اور شاید اسی سبب سے متھیو آرنلڈ قوت تخلیق کو تنقید پر فوقیت دیتا اور ورڈسورتھ تنقید کو محض ادنیٰ قسم کی قوت ایجاد سے تعبیر کرتا ہے مگر قوت ایجاد بھی فطری ہی چیز ہوتی ہے ——————

—————— جس کے بغیر

نقاد تنقید کی روح سے آشنا نہیں ہو سکتا چنانچہ مولانا عبدالحق کے خیال سے اس حد تک تو میں بھی متفق ہوں کہ:- "تنقید پر کتابیں پڑھ لینے سے تنقید نہیں آتی ہے" مگر اعلیٰ پایہ کا کلام اور اعلیٰ درجہ کی تنقیدیں پڑھنے سے ذوق نقد بھی شاید صرف انھیں لوگوں میں پیدا ہو سکتا ہے جن میں تخلیق اور لذت اندوزی کا کسی قدر مادہ موجود ہے ورنہ ہر وہ شخص نقاد نہیں بن سکتا جسے قدرت کی طرف سے ان دو قوتوں کے علاوہ تنقید کی صلاحیت بھی حاصل نہ ہو کیونکہ ہر شاعر لذت اندوز ہونا تو جانتا ہے اور کچھ اہل ذوق جنھیں لذت اندوزی کی صلاحیت موجود ہے اور قوت تخلیق بھی رکھتے ہیں شاعر تو ہو سکتے ہیں مگر نقاد نہیں بن سکتے ہیں کیونکہ نقاد تنقید[1] و تخلیق شعر کے ساتھ ساتھ لذت اندوز ہونا اور لذت اندوز کرنا بھی جانتا ہے۔

تنقید آرٹ ہے، آرٹ حسن اور حسن حقیقت ہے۔ نقاد کی قوت تحقیق آرٹ کے تجزیہ کی محرک ہوتی ہے وہ حسن سے لطف اندوز ہوتا ہے مگر تاثراتیوں اور جمالیاتوں کی طرح اس سے مسحور نہیں ہوتا وہ اہل ذوق کو شریک لطف و احساس کرنے کے لئے اپنے ہوش و حواس قایم رکھتا ہے وہ حسن کی حقیقت کو سمجھتا اور سمجھاتا ہے۔ مختصر یہ کہ نقاد شاعر ادیب، آرٹسٹ سبھی کچھ ہے اور وہ شعر ادب، آرٹ حسن و حقیقت سب کچھ پیش کرتا ہے مگر اس کی شاعری اوزان بحور اور قوافی کی پابندیوں سے آزاد اور اس کا آرٹ رنگ و موقع کی مصوری سے بے نیاز ہوتا ہے وہ خود تخلیق بھی کرتا ہے اور خلاقان ادب و معانی کے شعور کی تہذیب اور آرٹ کی تکمیل بھی۔

اسکاٹ جیمس[2] کی نظر میں آرٹسٹ کی مثال اس انجینئر کی سی ہے جو جنگل اور پہاڑ کاٹ کر راستہ کھولتا ہے اور

---

[1] بقول آسکر وائلڈ "تنقید بذات خود اعلیٰ ترین تخلیق بلکہ تخلیق اندر تخلیق ہے"۔ [2] S. James - Making of Lit.

نقاد بمنزلہ انسپکٹر کے ہے جو جانچ کے لئے جاتا ہے چنانچہ وہ کہتا ہے کہ "جس طرح فن تعمیر کا بہترین نقاد معمار اور فن باغبانی کا نقاد باغبان ہی ہو سکتا ہے اسی طرح ایک غیر شاعر کبھی شعر کی تنقید نہیں کر سکتا مگر ہر فن تعمیر و باغبانی کا نقاد پیشہ ور معمار یا باغبان نہیں ہوتا اس لئے نقاد کے لئے شعر گوئی لازمی شرط نہیں ہے"۔ جیمس اس امر کی وضاحت بھی کرتا ہے کہ جس طرح ہر کامیاب انجینیر انجینیرنگ کی خامیوں کو نہیں بتا سکتا، ہر کامیاب شاعر بھی ضروری نہیں کہ نقاد بھی ہو جائے Creative Power کے معنی قوت تخلیق کے ہیں مگر مولانا نیاز نے اس کا ترجمہ فیاضی سے قوت تصنیف کیا ہے حالانکہ نقاد کے لئے ضروری نہیں ہے کہ وہ کوئی شاعرانہ تصنیف بھی پیش کرے اور شاید اسی بنا پر انھوں نے ان نقادوں سے اتفاق کر لیا ہے جو طلبہ کو علم تنقید پڑھنے کی ترغیب دیتے ہیں حالانکہ یہ شاعری کی طرح وہبی و وجدانی شے ہے سیکھنے سے نہیں آتی اور نہ دلایل و براہین سے سمجھائی جا سکتی۔

نقاد کے شرائط

نقاد میں چند ایسی باتوں کا ہونا ضروری ہے جس کے بغیر تنقید تنقید نہیں ہو سکتی، ہم ذیل میں اس کے متعلق کچھ لوگوں کے خیالات پیش کرتے ہیں:

"نقاد کے لئے علت و معلول کا ادراک، گہری معلومات، تیز نگاہی اور بلند نفسی ضروری چیز ہے، اسکے فیصلہ میں اعتدال ہونا چاہئے اور اُسے سارے معیار و مراتب کا احترام کرنا چاہئے" (ہارڈے ولیس)

"معمار کے ساتھ ساتھ انسپکٹر کو بھی اُن مسالوں کی واقفیت ہونی چاہئے جن کی تعمیر میں ضرورت ہوتی ہو، اسی طرح ادب و شاعری کے نقاد کے لئے بھی ضروری شرط ہے کہ وہ شاعر کے احساسات سے آشنا ہو بلکہ شاعر کے احساسات کے سمجھنے سے پہلے اپنے احساسات کا جایزہ کر لے تاکہ بے تعلق بے ربط اور الکل بچو تاثرات سے محفوظ رہ سکے"

(اسکاٹ جیمس)

"یہ بتا دینا میرے لئے بے موقع نہ ہوگا کہ ایک روشن خیال نقاد کے لئے ضروری ہے کہ: ——— اس کا دماغ بیکوقت علمی اور فلسفیانہ دونوں ہو، جس میں تخئیلی و تحلیلی ہر دو صلاحیتیں موجود ہوں اسمیں ذوق سلیم کی اثر پذیری بھی ہو اور اعلیٰ تخئیل سے بھی شدید ہمدردی رکھتا ہو ——— روایاتی مواعظ و منقولات سے متاثر نہ ہو ——— ذکی الحس تیز ادراک اور ایسے تنقیدی ذوق کا مالک ہو جو غبار آلود اور متلون عصبیت سے بہت بلند ہو" (ایچ - ریڈ)

"تربیت یافتہ دماغ، عالمانہ نازک مزاجی، لطافت ذہن اور غایر مطالعہ کی نقاد کو ضرورت ہے" (والٹر پیٹر)

H. Read - Lectures on British poets ۱ے

"وسعت نظر، فہم و ادراک اور ہمدردی کی ہمہ گیری، شخصیت اور تاریخی لگاؤ میں انقلاب، اور اس کے ارتقاء کا احساس اور داخلی تاثری فیصلہ کی صلاحیت رکھتا ہو یہ ہیں نقاد کی شرطیں" (اناطول فرانس)

"ادب قدیم ہو یا جدید نقاد کے لئے مصنف کے خیالات کا تجزیہ اور مضمون، اسلوب، تکنیک اور ہیئت و مواد کی جانچ ضروری ہے اگر قدیم ہے تو قدیم کو سمجھنے کی کوشش کرنی چاہئے اور یہ بھی دیکھنا چاہئے جدید ثقافت کی حیاتی رَو (Current) میں اس کی پرانی قوت کس حد تک سرگرم کار ہے اور اگر جدید ہے تو یہ دریافت کرنے کی ضرورت ہے کہ اتنی تیزی اور شدت کہاں سے آئی اور التہاب کیسے پیدا ہو گیا"۔ (لانگینس)

"کوئی شخص دماغ کی ہمہ گیری کے بغیر صحیح نقاد نہیں ہو سکتا"۔ (شلیگل)

جدید و قدیم

ہمارے یہاں جدید طرز کی تذکرہ نگاری اور تنقیدی تاریخ نویسی سے قبل یعنی حالؔی اور آزادؔ سے پہلے شاعری کے سوا جو ہمیں فارسی سے بطور میراث ملی تھی، اُردو نثر میں کوئی قابل ذکر لٹریچر نہ تھا شاعری کا بھی ہمیشہ ایک ہی رنگ رہا جس کے ساتھ ساتھ قدیم طرز تنقید کا بھی وجود تھا۔ ظاہری ہیئت، طرز اظہار، حسنِ بیان کو اہمیت دی جاتی تھی، لوگ متروک الفاظ کے استعمال سے احتیاط کی کوشش کرتے تھے۔ زبان کی صفائی ہوتی رہی مگر معنوی حیثیت سے کوئی خاص تبدیلی نہیں آئی جدت تخیل سے زیادہ ادا کا خیال رہا چنانچہ اُسوقت تک اُردو ادب کی دُنیا میں قدیم و جدید کا کوئی جھگڑا پیدا نہ ہوا تھا مگر اب جبکہ ادب کی ترقی کے ساتھ ساتھ اُردو ادب میں تنقید نے بھی ایک حیثیت حاصل کر لی ہے تنقید میں لفظ "قدیم و جدید" کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اور یوں دیکھئے تو یہ قدیم و جدید کا قصہ بہت پُرانا ہے اور ہر زمانہ میں رہا ہے اور جب تک انسان کا وجود اس صفحۂ ہستی پر باقی ہے اسی طرح رہے گا۔ چنانچہ کل جو چیز نئی تھی آج پُرانی ہو جاتی ہے اور اس کے مقابلہ میں ایک اور نئی چیز آجاتی ہے جو کل پھر پُرانی ہو جائے گی، فرق صرف کہ پہلے ہمارے ذوق میں تبدیلیاں کم ہوا کرتی تھیں مگر سائنس اور ایجادات نے اب اس کی رفتار بہت بڑھا دی ہے "طئے مکان" کی سہولتوں نے دُنیا کے پھیلاؤ میں کمی کر دی ہے زمین کی مسافت میں کمی کے سبب نہ صرف مشرق و مغرب کی سرحدیں مل گئی ہیں بلکہ ہر شے کی رفتار بڑھ گئی ہے اور مزاج دہر میں تلون پیدا ہو گیا ہے یہاں تک کہ اب ہم بہت جلد ہر چیز سے اُکتا جانے کے عادی ہوتے جا رہے ہیں تھوڑے ہی دنوں کے بعد ہر نئی چیز نا مقبول ہو جاتی ہے ہم حالات میں بہت جلد جلد تبدیلیاں چاہتے ہیں اور ہمیں سائنس کی ترقی کے ساتھ ایسا محسوس ہونے لگا ہے جیسے گردش ارض کی رفتار میں بھی غیر معمولی سُرعت پیدا ہو گئی ہو اور شاید کوئی زبردست دھماکا ہونے والا ہو ایٹم بم سے بھی زیادہ ہولناک تباہ کن اور ہلاکت آفریں دھماکا اور "انسان جو سب سے پیچھے اس جہان میں آیا ہو شاید سب سے پہلے اس دُنیا سے تباہ ہو جائے"

لفظ جدید و جدیدیت میں ہر چند اس قدر فرسودگی آگئی ہے اور زمانہ کی رفتار کے ساتھ اتنی سرعت سے ہم نے بھی اتنی کروٹیں بدلی ہیں کہ ایک قسم کی تھکن سی محسوس کرنے لگے ہیں اور اس کا ردعمل یہ ہو رہا ہے کہ ہم اپنے

دل کو کبھی کبھی جدت تخلیق و تخئیل کی تحسین کے لئے بھی آمادہ نہیں پاتے ہیں تاہم تنقید میں "جدید و قدیم" دونوں کا احترام ہمیں کرنا پڑے گا ہمیں قدامت و جدت کے معاملہ میں فیاضانہ رواداری اور روادارانہ فیاضی کا خیال رکھنا چاہئے ادب کی دنیا میں قدامت پسند و جدت پسند ہر دو متعصب، تنگ نظر اور غیر ذمہ دار ہو جاتے ہیں۔ ایک کو ہر نئی چیز میں تخریب کی صورت نظر آتی ہے تو دوسرا کسی قدیم چیز کے وجود میں معقولیت نہیں پاتا ہے لیکن فیاض اور روادار نقاد جو ماضی سے باخبر ہوتا ہے اور حال کا شعور رکھتا ہے، ہر ایسی جدت کے خیر مقدم کو طیار رہتا ہے جس میں ترقی کی صورت نظر آتی ہو اور ہر اُس قدیم شے کی قدر کرتا ہے جس کی افادیت باقی ہو کیونکہ نہ ہر جدید شئے اچھی ہوتی ہے اور نہ ہر قدیم بُری بلکہ ہمارے پیش نظر اگر کوئی قدیم تالیف ہے تو بحیثیت نقاد ہمیں اسے بھی محض اس لئے مطعون نہیں بنانا چاہئے کہ اب اس کا زمانہ نہیں رہا اور وہ اپنی افادیت کھو چکی ہے یا اس فضا کی ترجمانی نہیں کر رہی ہے جس میں ہم سانس لے رہے ہیں اس لئے اس بات کی بھی ضرورت ہے کہ نقاد تنقید میں کتاب کے زمانہ اور نقاد کے سوانح و ماحول سے واقفیت کلی رکھتا ہو چنانچہ میر، سودا اور انشا پر اپنے قدیم ماحول کا اثر پڑا اور اقبال جدید ماحول سے متاثر ہوئے ہیں اس لئے ان کے کلام کو انھیں کے زمانہ کے معیار پر پرکھنا چاہئے۔ شاعر و ادیب ہمیشہ ماحول نہیں طیار کرتا بلکہ اکثر انقلاب زمانہ سے متاثر ہو کر وہ دنیا کو اپنا ہم نوا بنانے کی کوشش کرتا ہے۔

کچھ لوگ مشاہیر ادبا پر اعتراضات کے ذریعہ مشہور ہونے کی کوشش کرتے ہیں اور کچھ ایسے ہیں جو تجارتی مقبولیت کے لئے غیر مستحق لوگوں کی بیجا تحسین کرتے ہیں مگر ایک بے لاگ نقاد جو اپنے دوستوں کے عیوب بھی بے دھڑک بیان کر دینے کی جرأت رکھتا ہے وہ دشمنوں کے اظہار محاسن میں بھی بخل کو راہ نہیں دیتا۔ نقاد کا مقصد خدمت فن ہونا چاہئے نہ کہ حریف سے انتقام یا دوست کی محبت کی صلہ بخشی میتھو آرنلڈ کہتا ہے کہ "تنقید اس بات کی بے غرض کوشش ہے کہ دنیا کی بہترین معلومات و افکار سے آگاہی حاصل ہو، اور اس کی اشاعت کی جائے تاکہ ہماری تخئیلی و تخلیقی صلاحیت کو سہارا مل سکے۔"

تنقید اور حقیقت نگاری

آرنلڈ نقاد کے لئے حقیقت نگاری کی پابندی بھی ضروری سمجھتا ہے لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ حقیقت کہتے کس کو ہیں، حقیقت کی تعریف کیا ہے؟ حقیقت نام ہے اپنے احساس و ادراک کی صحیح ترجمانی کا خواہ ہمارے محسوس کرنے میں غلطی ہوئی ہو، خواہ ہمارے ادراک نے خطا کی ہو اور خواہ وہ واقعیت سے دور ہی کیوں نہ ہو اگر ہم نے اپنے صحیح تاثرات کے اظہار میں غلط گوئی سے کام نہیں لیا ہے تو وہ حقیقت ہے مگر حقیقت (Truth) اور واقعیت (Actuality) میں بڑا فرق ہے۔ حقیقت صحیح جذبات نگاری ہو سکتی ہے مگر واقعہ نہیں ہو سکتی، مثال کے طور کسی نمائش گاہ میں ایک مستطیل شکل کے بیحد خوشنما صندل کے بنے ہوئے صندوق کے دیکھنے کو کافی لوگ جاتے ہیں، اس کی ساخت نہایت مضبوط

اور کام بہت صاف اور سجل ہے اس پر اعلیٰ قسم کے نقش و نگار بنے ہوئے ہیں۔ چار اشخاص اسے چار مختلف زاویہ ہائے نگاہ سے دیکھتے ہیں اس کا مشاہدہ چاروں کے طبایع پر مختلف طور سے اثر انداز ہوتا ہے چنانچہ ان کے تاثرات کے بیان میں، جو اُن کے جذبات پر ان کے خاص زاویۂ نگاہ سے مشاہدہ کا عکس ہیں، حقیقت پر مبنی ہونے کے باوجود، اختلاف نظر آتا ہے تاہم ان میں سے کسی کو ہم غلط بیانی کا مجرم نہیں کہہ سکتے اس لئے کہ ان کے بیان میں حقیقت ہے تاہم وہ حقیقت واقعہ نہیں اس لئے کہ واقعہ یا اصلیت ہمیشہ ایک ہی ہو سکتی ہے اور اس کے بیان میں اختلاف نہیں ہو سکتا مختصر یہ کہ نقاد آرٹ کی تفسیر نہیں بلکہ آرٹ کے متعلق اپنے تاثرات پیش کرتا ہے، چنانچہ آسکر وائلڈ نقاد کے لئے اصلیت کی تلاش کو لغویت سے تعبیر کرتا ہے۔ برگساں کہتا ہے کہ نہ صرف ہمارے اور فطرت کے درمیان بلکہ خود ہمارے اور ہمارے احساسات کے درمیان ایک حجاب حایل ہے جس کے سبب کبھی کبھی ہمیں خود اپنے احساسات کا صحیح علم نہیں ہوتا اور عوام کے لئے وہ حجاب گہرا رہتا ہے مگر شاعر اور آرٹسٹ کی نگاہ میں تار عنکبوت بن جاتا ہے اور چونکہ زندگی کی نظر اشیاء کے صرف افادی پہلو پر رہتی ہے اس لئے خود اپنے غیر افادی تاثرات ہمیں دھندلے اور مبہم نظر آتے ہیں۔ ہم دیکھتے ہیں، ہم سنتے ہیں، ہم سوچتے ہیں اور اپنے دل کی گہرائیوں تک پہونچ کر جب اپنے احساسات کی تحلیل کرتے ہیں تو ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ (ہمارے تحت شعور میں) بہت سی ایسی اشیاء محفوظ ہیں جن کی انفرادیت ہم سے گریز کر رہی ہے اور اسوقت تک نظر انداز رہے گی جب تک اُن میں مادی نقطۂ نگاہ سے ہمارے لئے کوئی افادیت پیدا نہ ہو جائے"، چنانچہ بہت ممکن ہے کہ کچھ دنوں کے بعد کوئی نئی انفرادیت سطح شعور پر اُبھر آئے تو اسی صدق کے متعلق خود ایک ہی شخص کے اظہار تاثرات میں اختلاف پیدا ہو جائے گا۔

اُصول تنقید جیسا کہ پہلے عرض کر چکا ہوں نقاد کا کام ادیب کے شعور تخلیق کی تہذیب اور تصنیف کی لذت اندوزی میں دوسروں کو شریک کرنا ہوتا ہے۔ اس قصد کے حصول کے دو مدارج ہیں، تجزیہ (Analysis) اور فتویٰ یا فیصلہ (Judgment) نقاد پہلے تجزیہ کرتا ہے پھر فیصلہ صادر کرتا ہے اور ظاہر ہے کہ بغیر تجزیہ کے کوئی حکم لگایا نہیں جا سکتا، مگر دور جدید کے نقاد تجزیہ اور فتویٰ کو دو الگ اور مختلف چیزیں بتاتے ہیں چنانچہ تجزیہ کرنے والوں اور فتویٰ دینے والوں کے دو اسکول قایم ہو گئے ہیں ایک استقرائی (Inductive) یعنی تجزیاتی (Analytical) اور دوسرا تشریعی (Judicial) کہلاتا ہے۔ پہلی جماعت جو اپنے کو سائنٹفک بھی کہتی ہے اور نقاد کا فرض محض آرٹ کا تجزیہ اور تشریح بتاتی ہے فیصلہ سے اسے کوئی غرض نہیں رہتی اس کا کام کتاب کی روح میں داخل ہو کر اس کے محاسن و خصوصیات کا اظہار ہوتا ہے، تاکہ یہ ظاہر ہو جائے کہ اسکے عارضی و مستقل عناصر کیا کیا ہیں اور ان تحلیل شدہ اجزاء کے آپس میں کتنا لگاؤ اور کسی حد تک بے تعلقی ہے اور پھر ان اجزاء کا کل سے کیا تعلق ہے اور منتشر عناصر کو مہیا کر کے ان کے ماخذ سے پھر کیسے سلسلہ قایم کیا جا سکتا ہے نقاد اس تشریح و تجزیہ کے

عل کے بعد قارئین پر اس بات کا فیصلہ چھوڑ دیتا ہے کہ وہ جس طرح چاہیں حکم لگائیں چنانچہ والٹر پیٹر کہتا ہے :-
"پہلے شاعر کے محاسن کو محسوس کرنا پھر اس کی تشریح کرنا اور اخیر میں قارئین پر چھوڑ دینا نقاد کا کام ہوتا ہے تاکہ وہ خود نتائج استنباط کریں" اور میکالے اس بات پر زور دیتا ہے کہ تشریح اس طرح کی جائے کہ نتائج خود بخود مستنبط ہو کر قارئین کے سامنے آجائیں، لیکن مولٹن جو استقرائی یعنی سائنٹفک اُصول کا حامی ہے اس بات کو ہرگز پسند نہیں کرتا کہ تشریح کے بعد کوئی حکم بھی لگایا جائے یا نقاد خواہ مخواہ تجزیہ کے وقت فیصلہ یا حکم کے مقصد کو پیش نظر رکھے وہ (Judicial Criticism) کے خلاف آواز بلند کرتا ہے اور خصوصاً اس کا ہرگز روادار نہیں کہ تشریح و حکم کے بعد تصنیف زیر نقد کا دوسری تصانیف سے مقابلہ کر کے اس کے حسن و قبح کے متعلق مراتب کی کوئی تعیین کی جائے کیونکہ یہ کام نقاد کا نہیں ہے اس کے . در مصنف کے درمیان جو اختلافی پہلو ہیں وہ ضرور ظاہر کر دئے جا سکتے ہیں، لیکن تصانیف کی خصوصیت کا تقابل کر کے کسی کے حق میں فیصلہ دینا یا تعیین مراتب کرنا مناسب نہیں وہ کہتا ہے کہ اخلاق اور مذہب کو لوگ قوانین میں جکڑ کر رکھ دیتے ہیں مگر ادب کو اس قسم کی پابندیوں سے آزاد رہنا چاہئے نقاد کا مقصد صرف اتنا بتانا ہوتا ہے کہ یہ کیا ہے نہ یہ کہ اسے کیا ہونا چاہئے -- ہمیں یہ تسلیم ہے کہ ادب کا معیار انسان کے ذوق اور زمانے کے اختلاف کے ساتھ بدلتا رہتا ہے اس لئے ہم ہر زمانہ کے لئے کوئی معیار مخصوص نہیں کر سکتے، چنانچہ مولٹن کے اس خیال سے کسی کو اختلاف نہیں ہو سکتا کہ اسوقت کے بنائے ہوئے معیار پر شیکسپیر کے ڈرامے کو نہیں پرکھنا چاہئے۔

مگر استقرائی (Inductive) نقادوں کے اس خیال میں مجھے کہیں سے معقولیت نظر نہیں آتی کہ ہر ادب کے معیار و اصول کو اسکی تصنیف میں ڈھونڈھنا چاہئے اور نقاد کو کوئی حق نہیں کہ کسی کی تصنیف کے محاسن و معائب کا اندازہ لگائے، بیشک ہمیں بالکل روایاتی (Traditional) اور اُصولی (Dogmatic) نہیں بننا چاہئے مگر کسی حد تک تو تنقید میں قوانین ادب یا اصول کی پابندی ضروری ہے اوپر کے جملوں سے ظاہر ہوگا کہ مولٹن اور دوسرے جدید نقاد نہ صرف Judicial Criticism بلکہ اُصول پرستی (Dogmatism) کی بھی مخالفت کرتے ہیں مگر شاید انھوں نے اس بات کو بھلا دیا ہے کہ خود طریقِ استقرا میں اُصول کی پابندی سے چھٹکارا نہیں کیونکہ آخر اس کے لئے بھی ہم ایک اُصول بناتے ہیں اس جماعت کے ہمنواؤں میں مسٹر ٹی۔ ایس ایلیٹ و مسٹر گریوس اور مس اسٹول ---- وغیرہ ہیں جو اپنے کو فنی نقاد کہتے ہیں مگر وہ لوگ نہ تو مقنن (Theorist) ہیں اور نہ قاضی (judge) بلکہ ان کا منتہائے نظر تشریح کے ذریعہ فنی دقتوں کو دور کرنا ہوتا ہے مگر پیٹرز

؎ T.S. Elliot - Graves - Sitwell

تنقید اتنی مشکل ہے کہ ایسے مبصر اپنے بیان میں نہ تو اپنے رجحانات کا پتہ بتا سکتے ہیں نہ شاعر ہی کے، اگر طالب العلم میں از خود ان کے رجحانات کو سمجھنے کی صلاحیت نہ ہو تو اس کی ساری محنت بیکار ہو جاتی ہے۔

ان دونوں اسکولوں کے علاوہ جمالیاتی نقادوں کا ایک تیسرا بڑا اسکول بھی ہے جو ان دونوں سے مختلف ہے جدید یعنی سائنٹفک اور قدیم تشریعی (judicial) طریقوں میں کم از کم اس حد تک تو اتحاد عمل ہے کہ دونوں کے یہاں تجزیہ و ترجمانی ہوتی ہے مگر جمالیاتی نقاد تشریعیوں کی طرح فیصلہ تو صادر کرتے ہیں مگر ان کے پیش نظر کوئی معیار نقد نہیں ہوتا ہے وہ کسی روایتی اُصول کے ماتحت نظم یا آرٹ کی تحلیل و تجزیہ کے بعد اس کے متعلق فیصلہ نہیں کرتے بلکہ فنی شاہکار کے مطالعہ سے جو کیفیت ان پر طاری ہو جاتی ہے اس کا اظہار ان کا حکم اور شاہکار کا عکس جو ان کے جذبات پر پڑتا ہے وہ ان کا فیصلہ ہوتا ہے اُن کا فلسفہ لذتیت (Hedonism) ہے "وہ فن برائے فن" کے حامی ہیں اُن کا طریقہ بقول جمیس فرل[1] "ادب و شعر میں بالکل اظہاریت (Expressionism) اور تنقید میں تاثراتی (Impressionistic) بلکہ نفس پرستانہ (Sensualistic) ہوتا ہے"۔ والٹر پیٹر اس جماعت کا علمبردار ہے۔ اسپگرن، آرتھر سائمنس اور آئی۔ اے رچرڈس وغیرہ اس اسکول کے مشہور نقاد ہیں اس نظریہ کے انتہا پسندوں کو تاثراتی کہا جاتا ہے اور سب سے بڑا تاثراتی آسکر وائلڈ ہے اُن کا ذہنی نظریہ تنقید، نقاد کے لئے ایک الگ دُنیا بنا دیتا ہے ان کے عقیدہ کے مطابق آرٹ[1] سے بجز بہترین لمحات نشاط کے جو اُنھیں لمحات نشاط کیلئے ہوتے ہیں اور کچھ ہمیں نہیں ملتا"۔ اسپگرن[2] کہتا ہے "جمالیاتی نقاد کا مقصد کسی شے کی موجودگی سے ہیجان کا احساس اور اس کے تاثرات کا اظہار ہوتا ہے۔ ہم کسی چیز کا مطالعہ کرتے ہیں اور ہمیں ایک قسم کا سرور حاصل ہوتا ہے چنانچہ وہی سرور ہمارا فیصلہ ہے اس امر کے متعلق ہم زیادہ سے زیادہ یہ بتا سکتے ہیں کہ اس کا ہم پر کیا اثر ہوا اور ہم نے مسرت کی کیسی لہر محسوس کی"۔ والٹر پیٹر کہتا ہے کہ "آرٹ اور شعر کے نقادوں نے حُسن مجرد کی اس طرح تعریف بیان کرنے کی کافی کوشش کی ہے کہ عام فہم الفاظ میں اس کے سمجھنے کے لئے کوئی اُصول بنا سکیں مگر وہ آرٹ، حسن اور محاسن شعر کے واضح مفہوم بیان کرنے میں کامیاب نہیں ہو سکے، دوسرے محاسن کی طرح جس کا تجربہ انسان کو حاصل ہے، حسن کی تعریف اس کے اضافی شے ہونے کے ساتھ ساتھ تجریدیت (abstractness) کے سبب بے معنی اور غیر افادی ہو جاتی ہے البتہ حسن کی مادی تعریف ممکن ہے جس کی کوشش جمالیات کے طالب العلم کے اولین مقاصد میں شامل ہے"۔

غالباً میتھو آرنلڈ کی حقیقت نگاری کی طرف اشارہ کرتے ہوئے جس پر پچھلے اوراق میں کافی بحث ہو چکی ہے

۱ـ W. Pater – Renaissance

۲ـ Springarn

والٹر پیٹر کہتا ہے "یہ کہنا بالکل درست ہے کہ اشیاء کا اس کی اصلی صورت میں مشاہدہ تنقید کا منشا ہوتا ہے چنانچہ اُس کے اصلی روپ میں دیکھنے سے مراد اس کے روپ کے متعلق اپنے تاثرات کا اظہار ہے وہ کہتا ہے "شعر یا نغمہ کیا ہے یہ ہم پر کس طرح اثر انداز ہوتا ہے اور ہمارے دل پر اس کے اثر کا نفوذ کیسے ہوتا ہے، ان باتوں کی تشریح جمالیاتیوں کا مقصود نظر ہوتا ہے"۔ غرضکہ دنیا کی ہر حسین شے جس سے زندگی کا رشتہ رہتا ہے اور فطرت کی ہر دلکش پیداوار، کائنات کے سارے خوشنما مظاہر اور گیتی کا ہر فنی شاہکار جمالیاتی نقاد کی نظر میں کشش اور اس کے دل میں انبساط افزا تموج و ہیجان پیدا کر دیتا ہے، الیزبتھ نیشی جس کے متعلق فیصلہ کرنا مشکل ہے کہ وہ جمالیاتی (Aesthetic) ہے یا اُصولی (Dogmatic) کہتی ہے "جمالیاتی تنقید سائنٹفک یا تحلیلی تنقید کے بہ نسبت صحت سے زیادہ قریب ہوتی ہے" مگر محترمہ نے اپنی پوری کتاب میں صحیح انتقاد کا کوئی خاص معیار نہیں بتایا ہے۔

مائیکل کا خیال ہے کہ "تنقید ہر زمانہ میں جمالیاتی ہی ہونی چاہیے اس لئے کہ جمالیاتی قدریں قطعی اور فیصلہ کن ہوتی ہیں" ہو سکتا ہے کہ مائیکل کا خیال درست ہو، مگر یہ بھی تو ممکن ہے کہ ہم سے مشاہدہ اشیاء میں غلطی ہو جائے اور ہمارے تاثرات پر اصلیت کا صحیح پرتو نہ پڑے علاوہ بریں ایک زبردست اعتراض یہ ہوتا ہے کہ جمالیاتی نقاد تنقید فن کے بعد فن پارہ کی ساری دلچسپیاں اپنے تاثرات میں منتقل کر لیتا ہے اور ادبی شہ پارہ سے بالکل بے تعلق ہو جاتا ہے اور اس کے عوض کوئی دوسری شے پیش کرتا ہے چنانچہ تاثراتی جب آرٹ سے الگ ہو جاتا ہے تو وہ اپنی ذات کو پیش کر دیتا ہے" اور روایتی اُصول کے علاوہ تاریخی و نفسیاتی طرز تجزیہ پر اسپگرن کا یہ اعتراض ہوتا ہے کہ قدیم روایتی تنقید ہمیں اُصول و قوافی کی طرف کھینچ کر لیجاتی ہے، تاریخی تنقید ہم کو تصنیف سے بہت دور لیجا کر شاعری کے زمانہ اور اسکول کی تلاش میں گم کر دیتی ہے اور نفسیاتی تنقید شاعر کے سوانح حیات اور ذاتی کوائف میں دلچسپی لینے لگتی ہے جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ نقاد کا دل و دماغ شعر کے صحیح تاثرات سے محروم ہو جاتا ہے چنانچہ وہ کہتا ہے کہ "شاعر کی سیرت اور اس کے سماجی پس منظر سے بحث کرنا تاریخ و عمرانیات کے طالب العلم کا کام ہے نقاد کا مطمح نظر نہیں۔ نقاد ایک تخئیلی منظر (Vision) دیکھ کر اس کی بنیاد پر دوسرا تخئیلی منظر پیدا کرتا ہے اور آرٹ کی ایک نئی دنیا تخلیق کرتا ہے،" مگر اُس کا یہ اعتراض معقول نہیں ہے ہم نظم کے زمانۂ تالیف، مصنف کے سوانح حیات اور اس کی نفسیات کے سمجھے بغیر اس کے جذبات کا صحیح اندازہ نہیں لگا سکتے۔ جیمس فرل کہتا ہے کہ "جمالیات کے مسئلہ کو ہم بالکل لغو کہکر خارج نہیں کر سکتے اور جو لوگ اُسے بے معنی سمجھتے ہیں وہ اپنے ذہنی جمود کا ثبوت دیتے ہیں" مگر یہ کوئی نیا جھگڑا نہیں ہے، روایاتی اور جمالیاتی ہمیشہ دست و گریباں رہی ہیں چنانچہ کہا جاتا ہے کہ ہر زمانہ میں قوی (Masculine) اور لطیف (Feminine) قسم کی تنقیدیں رہی ہیں اور بقول

اسپنگرن "بوٹیلو کے زمانہ میں قومی طرز رائج تھا اور اس زمانہ میں یونیورسٹیوں کے علاوہ ہر جگہ لطیف طرزِ تنقید کا رواج ہے ——— مگر اس دور میں خصوصاً بیسویں صدی کے رُبع اول میں جبکہ ہماری معاشرتی زندگی کی نئی کروٹ کے ساتھ ساتھ گوناگوں نئے تصورات پیدا ہونے لگے ہیں اور اس کے زیر اثر ان گنت ادبی تحریکیں بھی وجود میں آگئی ہیں اور اتنی ہی تعداد میں تنقیدی نظریے بھی قایم ہو گئے ہیں ——— یہ فیصلہ کرنا مشکل ہوگیا ہے کہ کس اسکول کی تقلید کی جائے۔ انسان کا قاعدہ ہے خواہ وہ اُصولاً جمالیاتی ہو یا غیر جمالیاتی بسا اوقات حُسن کی سحر آفرینی اور نغمہ کی جادو اثری سے اس میں ایسا ہیجان پیدا ہو جاتا ہے کہ وہ تاثرات میں ڈوب جانے کے سوا کوئی فیصلہ نہیں کر سکتا چنانچہ ایسے موقع پر روایتی قسم کی تنقید بے معنی سی چیز ہو کر رہ جاتی ہے خصوصاً اس زمانہ کے مشاعروں میں واہ واہ اور سبحان اللہ کے نعروں سے اکثر سنجیدہ ذہن پر بھی اس قسم کا اثر پڑتا ہے کہ وہ بھی بغیر مفہوم سمجھے داد دیدیتا ہے۔ تاثرات کی کارفرمائی سے ہم انکار تو نہیں کر سکتے اور نہ تاثریت کو ہم بالکل بے معنی کہکر اسے خارج از بحث کر سکتے ہیں لیکن ہم ہر چیز کے پرکھنے کے لئے اُسے اپنا معیار نہیں بنا سکتے کیونکہ جمالیاتی عموماً جذبات کے دھارے میں بہہ جاتا ہے اور صحیح محاکمہ سے قاصر رہتا ہے۔

جدید ادبی و تنقیدی تحریکیں

کہتے ہیں کہ یہ زمانہ ترکیب و امتزاج (Synthesis) کا ہے، تحلیل و تجزیہ (Analysis) کا نہیں رہا دنیا محدود و مختصر ہوتی جا رہی ہے اور اب ہم بین الاقوامیت کی اصلاح میں گفتگو کرنے لگے ہیں چنانچہ ہماری معاشرت اور شاعری قومی سے بین الاقوامی ہوتی جا رہی ہے۔ بین الاقوامی صنعت کی ترقی و وسعت نے ممالک عالم کو ایک دوسرے سے قریب تر کر دیا ہے، بین الاقوامی تہذیب ایک آفاقی کیرکٹر اختیار کرتی جا رہی ہے اور بین الاقوامیت کا نیا رُخ نہ صرف ہمارے ذہنی نظریوں پر اثر انداز ہو رہا ہے بلکہ ہمارا سائنس اور فلسفہ سب اس سے متاثر ہوتا جا رہا ہے، آرٹ میں قومی تفریق کو شکست ہوتی جا رہی ہے اور ترجمہ کی سہولت کے سبب لٹریچر سے بھی قومیت کا بُعد گھٹتا جا رہا ہے اس لئے کلورٹن کی رائے ہے کہ تنقید کا بھی ایک بین الاقوامی نظریہ ہونا چاہئے۔

مگر ہماری سمجھ میں نہیں آتا کہ کلورٹن کا اس سے کیا مطلب ہے ساری دنیا ایک اُصول تنقید اختیار کرلے یہ ممکن ہے مگر تنقید ادب کا کوئی بین الاقوامی نظریہ اسوقت تک قایم نہیں ہو سکتا جب تک کہ دنیا کا ایک بین الاقوامی ادب نہ ہو جائے اور چونکہ ادب ماحول کی پیداوار ہے اس لئے جب تک ساری دُنیا ایک معاشرت اختیار نہ کر لے اور ہمارے طرزِ فکر میں کامل ہم آہنگی نہ پیدا ہو جائے، کلورٹن کے بین الاقوامی ادب و نظریۂ تنقید کا خواب شرمندۂ تعبیر نہ ہوگا۔ سیاست میں بین الاقوامیت کا تذکرہ البتہ ہوتا آیا ہے مگر یہ دیکھ کر بڑی مایوسی ہوتی ہے کہ خود بین الاقوامی تحریک سیاست کے علمبردار اب اپنے مسلک سے بغاوت کرکے قومیت کے تنگ دائرے میں اپنے کو محدود کرتے

چلے جارہے ہیں اور اگر تھوڑی دیر کے لئے ہم فرض کرلیں کہ دُنیا کا ایک بین الاقوامی لٹریچر پیدا ہو سکتا ہے تو بھی ہر ملک کا اپنا خاص قومی لٹریچر ضرور باقی رہیگا خود ہمارے ہندوستان ہی میں ممکن ہے کل ایک ایسا انقلاب آجائے کہ سارے ملک میں ایک سیاسی شعور کارفرما ہو اور یہاں کے سارے لوگ ایک ہی سیاسی عقیدہ کے ماننے والے ہو جائیں تاہم یہاں کی مختلف مقامی زبانوں کا اپنا اپنا لٹریچر محفوظ رہے گا تھوڑی دیر کے لئے ہم یہ بھی مان لیں کہ کبھی ایک ایسا بھی زمانہ آجائے گا، جب ساری دُنیا ایک بین الاقوامی زبان ہو جائے گی اور ایک بین الاقوامی لٹریچر وجود میں آجائے گا اس حال میں بھی ہمارا قدیم قومی لٹریچر فنا نہیں ہو سکتا اور ہمارے اسلاف کے کارنامے جو زندہ رہیں گے ان کی جانچ پرکھ کے لئے ہمارا قدیم معیار تنقید بھی باقی رہے گا، کوئی نیا نظریۂ ادب یا غیر ملکی طرز تنقید ہمیں ان کی قدروں کے سمجھنے میں مدد نہیں دے سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ جو لوگ مشرقی شعر و ادب کو مغربی معیار پر جانچتے ہیں وہ تنقید میں کامیاب نہیں ہوتے، اُنیسویں صدی عیسوی میں رومانیت کا دور دورہ تھا پھر تاثریت کی تحریک شروع ہوئی ۱۸۹۰ء میں "فن برائے فن" کی آواز بلند ہوئی شروع ہوئی والٹر پیٹر نے جو ایک خاص طرز کا موجد ہے اسلوب و طرز بیان پر زور دیا اور اُسنے بلاشبہ انگریزی زبان کو بہترین نثری ادب دیا پھر افسانہ نگاری میں موپاساں کے رنگ نے بڑی مقبولیت حاصل کی اس کے بعد مارکزم نے دنیا کے لٹریچر پر اپنا اثر ڈالنا شروع کیا اور تاثراتیوں نے اس کے خلاف احتجاج بلند کرتے ہوئے نئی مارکسی تحریک کی قدروں پہ الزام لگایا کہ انھوں نے سوشل لٹریچر کو پولیٹکل پروپیگنڈا بنا رکھا ہے مگر مارکسیت کا رنگ گہرا ہوتا چلا گیا اور "ادب برائے زندگی" کے عقیدہ کو تقویت پہونچنے لگی، پھر ایک زیادہ ترقی پسند جماعت پیدا ہوئی جس نے مارکس لینزم (Marx-Leninism) کا پروپاگنڈا شروع کیا ——

—— جس کی دو شاخیں مارکزم (Marxism) اور باغیانہ جذباتیت (Revolutionary Sentamentalism) گرانول ہکس اور مائیکل گولڈ کی رہنمائی میں اپنے پرولتاری لٹریچر کے ذریعہ بورژوا ادب کو غیر مشروط سپردگی (Unconditional Surrender) کا چیلنج دے رہی ہے اور یہی آمرانہ استبدادیت ہمارے ہندوستان کے لٹریچر میں بھی سرگرم کار ہے۔ اب شعر اور ڈرامہ سماجی زندگی کا بیان سمجھے جانے لگے ہیں۔ اسٹانسلاک نے ۱۸۹۸ء میں اسی مقصد خاص سے ماسکو تھیٹر قایم کیا کہ ڈرامے کو بورژوا جماعت کے سامان تفریح کے بجائے مزدوروں کی تعلیم و اصلاح کا ذریعہ بنایا جائے قدیم لٹریچر میں اشتراکیت کے عنصر ڈھونڈھے جارہے ہیں۔ اسٹولاک نے شیکسپیر کے ڈراموں میں ایسے عنصر کی تلاش کے بعد اس کی اشتراکی تفسیر لکھ ڈالی ہے۔ چنانچہ اسوقت انفرادیت اور جماعتی کشمکش کا مسئلہ بڑا اہم بنا ہوا ہے اس کے علاوہ Futurism - Relativism - Realism وغیرہ نظریوں کے ساتھ

ساتھ ابہام و اشاریت (Symbolism) اور فرائڈ کی جنسیت ہمارے لٹریچر پر بہت زیادہ اثر انداز ہو رہی ہے اور شاید انھیں تحریکوں کا ردِ عمل ہے کہ مغرب میں ایک قدیم عقیدہ کا احیا Humanism تحریک کی شکل میں ہو رہا ہے ان ساری تحریکوں پر تبصرے کی گنجائش نہیں ہے اور نہ یہاں پر اس کا موقع ہے اس کے لئے ایک مستقل مضمون کی ضرورت ہوگی مگر اس سے ہم آسانی سے اس نتیجہ پر پہونچتے ہیں کہ دنیا اسوقت ایک زبردست ذہنی انتشار میں مبتلا ہے اور اس کثرتِ تعبیر کو دیکھ کر ہمارا بین الاقوامی تنقید کا خواب پریشان ہوتا چلا جا رہا ہے۔

موجودہ صورتِ حال میں جس بیان اوپر ہو چکا ہے ظاہر ہے کہ ادب کا کوئی خاص معیار پیش کرنا کوئی آسان کام نہیں چنانچہ میں نے اس مقالہ میں تنقید کے معیار تو بتائے ہیں مگر ادب کے لئے کوئی نظریہ پیش نہیں کیا اور نہ اسکے معیار کے متعلق ایک لفظ لکھا۔ البتہ اتنا ضرور عرض کرنا چاہتا ہوں کہ ادب کے ساتھ اخلاق کے رشتہ کو بھی ضروری سمجھتا ہوں خواہ اخلاق کا کوئی آفاقی معیار ہو یا نہ ہو مگر جس عہد اور جس ملک میں اخلاق کا جو معیار و مفہوم ہو اس کی قدروں کا احترام کرنا ضروری ہے۔ طرزِ تنقید کے متعلق الیزبتھ ننیشی فرماتی ہیں "ارسطو کی قدیم روایات تنقید کی پابندی سے آزاد ہونے کی جدید کوشش میں اصطلاحات، اور نظریوں کی اُلجھنیں بڑھ رہی ہیں اور ساری افراتفری اسی بغاوت کے باعث پیدا ہو رہی ہے" مگر ارسطو کے ساتھ بڑی دشواری یہ ہے کہ اس نے سارے مسائل تنقید پر کافی و شافی بحث نہیں کی ہے وہ محض نظری نقاد اور نظریہ ساز (Theorist) تھا اور اس نے صرف شاعری کے لئے ایک نظریہ اور معیار پیش کیا تھا مگر تنقید پر مقنن ( ) سے زیادہ قانوں داں ([illegible]) وکیل (Advocate) اور جج کی ضرورت ہے تاہم اس بات سے ہم انکار نہیں کر سکتے ہیں کہ ارسطو نے ہمارے لئے غور و فکر کا کافی سامان مہیا کر دیا ہے۔ ایک مصنف کا قول ہے کہ "تنقید اور تعلیم کے لئے ہمیں آدمی کی ضرورت ہوتی ہے اُصولوں کی نہیں تاہم قانون کی کتاب کی طرح تنقید کے اُصول بھی ہمارے لئے ناگزیر بن جاتے ہیں لیکن ان پر ہمیشہ نظرِ ثانی کی ضرورت ہوتی رہتی ہے چنانچہ نقد کے لئے نہ صرف قانون دانوں بلکہ ایسے لوگوں کی جستجو کی ضرورت ہے جو قوانینِ نقد میں حسبِ ضرورت ترمیم کی صلاحیت بھی رکھتے ہوں کیونکہ معقول اُصول کی پابندی ہی نا اہل انسان کو مغالطہ سے محفوظ رکھ سکتی ہے مگر شاید ہی کوئی اُصول ایسے مسایل کی بحث میں ہمیں مدد دے سکے جن سے دنیا پہلے سے آشنا نہ ہو" مطلب یہ ہے کہ کوئی نقادِ ادب کے وقتی رجحانات سے اپنا قدم آگے نہیں بڑھا سکتا وہ نئے ادبی میلانات کا پتہ بتا سکتا ہے مگر کوئی ایسا رجحان نہیں پیدا کر سکتا جس کا زمانہ کو ادراک و شعور نہ ہو۔

وہ اپنے وقت سے آگے نہیں بڑھ سکتا۔ وقت سے اگر کوئی آگے بڑھ سکتا ہے تو شاعر ہی بڑھ سکتا ہے،

کیونکہ شاعر خواب دیکھتا ہے اور پیشین گوئی کرنے والے لوگ بھی پہلے خواب ہی دیکھتے ہیں غالباً ایسی ہی لوگوں کو پیش نظر رکھتے ہوئے ولیم بلیک کہتا ہے کہ "زمانے سبھی یکساں ہوتے ہیں مگر ایک نابغہ (genius) ہمیشہ اپنے عہد سے بلند ہوتا ہے"۔

لاول کہتا کہ تنقید کی شاید ہی کوئی ایسی مثال مل سکتی ہو جسے ہم طرح سے مکمل اور بے عیب کہہ سکیں چنانچہ ہمیں مولانا نیاز کے اس خیال سے پورا پورا اتفاق کرنا چاہیئے کہ "ایک آزاد نقاد کے لئے بہترین طریقہ یہی ہو گا کہ وہ اپنے آپ کو کسی اسکول کا پیرو نہ سمجھے وہ خود اپنی قوت تمیز سے کام لیکر حسن و قبح کا فیصلہ کرے" مگر اتنا لحاظ ضروری ہے کہ عمل نقد میں تنقید کی صحیح اسپرٹ قایم رہے اور نقاد کی انفرادیت نمایاں ہو۔ اور فن پارہ کی فنی قدروں کے علاوہ اخلاقی، تعقلی، جذباتی اور تخئیلی قدریں بھی ظاہر ہو جائیں۔

ادب حقیقتاً ایک ریکارڈ ہے ان تمام تجربات و احساسات کا جن سے ایک انسان اپنی زندگی میں دوچار ہوتا ہے گویا بالفاظ دیگر یوں کہہ سکتے ہیں کہ ادب زندگی کا اظہار ہے الفاظ کے ذریعہ سے اور اس لئے جس طرح ادب کی تخلیق زندگی سے ہوتی ہے، اسی طرح زندگی کی تخلیق بہت کچھ ادب پر منحصر ہے۔

ہر چند اقوام کے مختلف خصایص، افراد کے مختلف مزاج اور ملکوں کے مختلف سیاسی و معاشرتی حالات ادب کی مختلف شکلیں پیدا کرتے رہتے ہیں، لیکن ان میں، ادب کی کوئی شکل ایسی نہیں ہے جس میں رواج انسانی کا اظہار نہ کیا گیا ہو، جس میں میلاناتِ حیات کی تشریح نہ کی گئی ہو اور تجربات زندگی کے تجزیہ سے جس میں کوئی نہ کوئی نتیجہ خیز بات نہ پیدا کی گئی ہو۔

تصنیف ادب نہ صرف اس لحاظ سے بہت اہم ہے کہ وہ ہمارے جمالیاتی ذوق کو پورا کرنے والا ہے بلکہ اس لحاظ سے بھی کہ ایک قوم کے تخلیقی ادب (Creative Literature) کا صحیح اندازہ اسی سے ہو سکتا ہے کہ وہ فنون ہوں یا ادبیات لطافت سے ان کو اسی وقت نسبت دی جا سکتی ہے جب کوئی قوم انتہائی عروج کو پہونچکر محض جذبات کے لئے زندہ رہنا چاہتی ہے اور ادب کا ذوق ایک قوم کی تاریخ میں اس وقت پختہ ہوتا ہے جب وہ تنازع للبقا کی منازل سے گزر کر اپنے جسمانی اور ذہنی خستگی دور کرنے کے لئے سکون کی طلبگار ہوتی ہے اور چونکہ حیاتِ قومی کا یہ دور صرف نزاکت خیال سے تعلق رکھتا ہے اس لئے ہم ایک قوم کے ادب لطیف کو دیکھ کر بہ آسانی سمجھ سکتے ہیں کہ کارزار عالم میں کتنی مصیبتیں جھیلنے کے بعد اس نے کتنی جلاء ذہنی حاصل کی اور اس کے احساس و جذبات کی نزاکت و لطافت اس کی زندگی کے کن کن نشیب و فراز کی ممنون ہے۔

(انتقادیات جلد دوم)

اُردو افسانہ کا تاریخی و تنقیدی مطالعہ

(پروفیسر خواجہ احمد فاروقی ایم اے)

افسانہ کی کوئی ایسی جامع و مانع تعریف ابھی تک نہیں کی گئی، اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ وہ مختلف ادبی اصناف کی ایک مجموعی اور فنی شکل ہے۔ ڈرائیڈن نے لکھا ہے کہ افسانہ "شاعری اور مصوری کا نچوڑ ہے"، سٹلنگ فلیٹ لکھتا ہے کہ کم از کم دل کو خوش کرنے کے لئے کہانی سچ معلوم ہونا چاہیے۔ اسی کے ساتھ ساتھ اسے برمحل، دلچسپ، انوکھی اور مختصر بھی ہونا چاہیے اور اگر وہ ایسی نہیں ہوتی تو عقلمند سو جاتے ہیں اور بیوقوفوں کی واہ واہ کرنے کے لئے چھوڑ دیتے ہیں۔"

افسانہ میں سادگی، اختصار، زمان و مکان، اور اثر و کردار کا اتحاد ضروری ہے اور اس کے ساتھ بہت سی وہ باتیں بھی جن کا تعلق ٹکنک کی دلکشی اور انسان کے احساس و وجدان سے ہے۔

افسانہ کو انسانی زندگی سے بڑا گہرا تعلق ہے اور شاید کسی دوسرے فن میں ہماری مادی اور روحانی کیفیتوں کے خط و خال اتنے صاف نظر نہیں آتے جتنے افسانہ میں، یہی وجہ ہے کہ افسانہ، ادب کے ابتدائی دور سے لیکر آج تک کسی نہ کسی شکل میں موجود رہا ہے اور اس کی دلکشی امتدادِ زمانہ کے ساتھ برابر بڑھتی رہی ہے۔ افسانہ کی مقبولیت کا اصلی سبب انسان کی خود نمائی ہے اور وہ اس آئینہ میں اپنا عکس دیکھ کر خوش ہوتا ہے!

انسان کو کہانیوں کا شوق ابتدا سے رہا ہے ——————

—————— اور یہ قصے آج بھی بیکار نہیں کیونکہ زمانہ کے صحیح حالات جتنے ان قصوں سے معلوم ہو سکتے ہیں اتنے کسی اور ذریعہ سے نہیں معلوم ہو سکتے۔

یونانیوں کا علم الاصنام بھی دراصل نصیحت آمیز قصوں کا مجموعہ ہے، اسی سرزمین سے ہومر اور ہیروڈوٹس اُٹھے جنھوں نے اس صنفِ ادب کو اپنی سحرکاری سے آفتاب بنا دیا، اہلِ روما شجاعت اور دلیری کی آغوش میں پلے اور بڑھے اس لئے ان کے قصوں میں بالعموم جواں مردی اور بہادری ہی کی داستانیں ملتی ہیں اس سلسلہ میں Ovid کا نام سرفرد نظر آتا ہے۔

اس کے بعد وہ زمانہ آیا جس کو "عہدِ عتیق" کہنا زیادہ موزوں ہے اس زمانہ میں اخلاقی قصے لکھے گئے جنکا مقصد عام طور پر مذہبی یا اخلاقی نکتہ کی وضاحت تھی، اور ان میں بعض افسانے اپنی دلکشی کے اعتبار سے آجتک مقبول ہیں۔ " Prodigal son " اس کی بہترین مثال ہے۔

قدیم ہندوستان میں مذہبی میلانات نہایت قوی تھے اس لئے جتنے افسانے لکھے گئے وہ سب پند آمیز لیکن آرٹ بڑی سخت جان چیز ہے اس پر کتنا ہی بوجھ رکھ دیجئے وہ کبھی نہ کبھی اور کسی نہ کسی طرح اپنی زندگی کا اعلان ضرور کردے گا۔ اسی لئے اس دفتر تدبیر و مصلحت میں بعض افسانے دلچسپ بھی مل جاتے ہیں موجودہ دور میں مذہبیت کا عنصر کم ہو رہا ہے اور مغربی اثرات نمایاں ہیں، ایران کی دنیا سرتاسر "مے ورامش و رنگ و بو" ہے، اس کے تمام سرمایۂ نظم کی رنگینیاں کسی کی "نگاہِ جمیل" کی مرہون ہیں۔ افسانہ بھی ان اثرات سے کسی طرح محفوظ رہتا۔ چنانچہ جو کچھ قصے ملتے ہیں ان میں وہی غزل کی شان نمایاں ہے۔

عرب کے قصوں میں مشرق کی تمام محبت، شوکت اور عشرت آکر جمع ہوگئی ہے ظہور اسلام سے قبل عرب کی جو خصوصیات تھیں وہ سب ان کے افسانوں میں ملتی ہیں، الف لیلہ کے قصوں میں جانبازی و فرزانگی، جوش و خروش اور پُر شوق زندگی کی جلوہ نمائی موجود ہے۔ مشرق کا دماغ مغرب کے مقابلہ میں زیادہ رنگین اور پُر تخیل رہا ہے اسی لئے مشرق اور ادبیات میں قصوں کی کمی نہیں ہے۔ انگلستان اور امریکہ میں اس کا آغاز بعد کو ہوا، اور مختصر افسانے تو قرار واقعی ملکہ وکٹوریہ کے عہد سے شروع ہوئے اس سے قبل ان کے یہاں موٹے موٹے ناول اور ضخیم عشقیہ داستانیں تھیں لیکن افسانے نہیں تھے، اسٹونسن، لارنس اور جوائس نے البتہ افسانہ کو فن کا پابند بنا دیا، اور اس میں کامیابی حاصل کی، اسی طرح جرمنی، سویڈن، ناروے اور دوسرے قدیم ملکوں کے اساطیری قصے دلچسپی سے خالی نہیں ہیں ان ملکوں کی اندھیری راتوں، تند و تیز ہواؤں اور طوفان برف و باد کا اگر صحیح منظر دیکھنا ہے تو Wadin – Thor + Valkyrie کا مطالعہ کرنا چاہئے۔ جرمنی کے متداول روایات و عقاید (جو عیسائیت سے پہلے کے ہیں) اپنی دلکشی کے اعتبار سے یورپ میں جواب نہیں رکھتے۔

فرانس نے افسانہ کو فن کی نزاکتوں اور بلندیوں سے اتنا مالا مال کر دیا ہے کہ تاریخ ادب اس احسان سے کبھی سبکدوش نہیں ہو سکتی سترھویں صدی عیسوی میں - Charles Perrault نے تخئیل کی سحر کاری اور نفسیاتی رنگ آمیزی سے افسانہ کو چار چاند لگا دیئے۔ اٹھارویں صدی میں والٹیر نے فلسفہ و اخلاق کو اسی غلاف شکر میں پیش کیا، اُنیسویں صدی میں Mussett اور Balzac نے افسانہ کو آرٹ بنا دیا اس کے بعد موپساں نے اپنے کمالات دکھلائے وہ بلاشبہ اس اقلیم کا واحد تاجدار ہے اس کی حدیں بہت وسیع ہیں اس کا مشاہدہ بے پناہ ہے اور پھر سب سے بڑھکر یہ کہ اُسے تخئیل کی دولت

حامل ہے اور اسی لئے اسکے افسانوں کو نوادر ادب میں شامل کیا جا سکتا ہے۔

روس کی فضائے ادب جن روشن اور تابناک ستاروں سے مزین ہے ان میں چیخوف کی ذات خصوصیت کے ساتھ نمایاں ہے۔ تر جنیو اور چیخوف کے بعد ٹالسٹائی نے افسانہ کے دامن کو وسعت دی اور اسے گلہائے رنگارنگ سے معمور کر دیا، روسی افسانہ نگاروں کے یہاں نفسیاتی تحلیل بہت نمایاں ہے اور انھوں نے افسانہ کو بالشویک تحریک کے فروغ دینے میں بھی بڑی کامیابی کے ساتھ استعمال کیا ہے۔

امریکہ میں اڈگرایلین پو نے اُصول فن کے اعتبار سے افسانہ کو مکمل کر دیا۔ وہ کہا کرتا تھا کہ "افسانہ ایک نثری داستان ہے جس کے پڑھنے میں آدھ گھنٹہ سے دو گھنٹہ تک وقت صرف ہونا چاہئے" امرکی افسانوں میں صرف فنی کاریگری ہوتی ہے حقیقی زندگی کی جلوہ فرمائی، لطیف احساسات کی بازگشت، اور مادی و روحانی کیفیتوں کے گہرے نقوش، ان میں بہت کم ملیں گے۔

اُردو افسانہ کی مختصر تاریخ

انسان کی فطرت کا عام میلان دُنیائے خواب وخیال کی طرف رہا ہے۔ جہاں وہ اپنے تخئیل کو آزاد اور آسودہ پاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہندوستان میں بھی جیسا کہ اوپر بیان کیا گیا قصے اور کہانیاں ابتدا سے موجود ہیں۔ پیڑوں کے سائے میں یا رات کے وقت الاؤ کے گرد بیٹھ کر بہادری کے قصے سنانا یا اپنے تجربات و مشاہدات بیان کرنا اس ملک کا قدیم رواج ہے۔ گویئے اور داستان گو ستار یا اکتارا بجا کر عشق و محبت کے قصے اور بہادری کی داستانیں سناتے تھے اور گاؤں گاؤں پھرا کرتے تھے ان لوگوں کو کتھک کہا جاتا تھا۔ اس کے بعد ان کی جگہ بھانڈ اور نقالوں نے لے لی۔ یہ لوگ قومی روایات کے محافظ تھے اور آج دیہات میں جو قدیم مذہب و معاشرت کا رنگ نظر آتا ہے وہ درحقیقت انھیں لوگوں کی کوششوں کا نتیجہ ہے۔ جب مسلمانوں نے اس سرزمین پر فتح کا پرچم لہرایا اور نظم و نسق قایم کرکے حکومت کی بنیادیں استوار کیں تو علم وادب کی سرپرستی بھی شروع کی اور ہندی و سنسکرت کی متعدد داستانوں کو فارسی کا جامہ پہنایا اور اس طرح حاکم و محکوم کی زبانوں کے اختلاط سے "اُردو" عالم وجود میں آئی۔ شعرا نے اس بچّہ کی پرورش کی۔ یہی وجہ ہے کہ ابتدا میں ارباب فن نظم کے خط و خال پہ مٹے ہوئے تھے اور قصّہ کہانیوں کو بھی شعر کے لباس میں پیش کرتے تھے۔

بعض نقادوں کا خیال ہے کہ اُردو کا سب سے پہلا منظوم افسانہ غواصی کی "سیف الملوک اور بدیع الجمال" ہے۔ اس کا سن تصنیف ۱۰۳۵ھ / ۱۶۲۵ء ہے۔ غواصی گولکنڈہ کا رہنے والا اور سلطان عبداللہ قطب شاہ کا معاصر تھا۔ اسی افسانہ میں سیف الملوک شاہزادہ مصر اور بدیع الجمال شاہزادی چین کے عشق کا واقعہ نظم کیا گیا ہے اور غالباً الف لیلہ سے ماخوذ ہے۔

اسی زمانہ میں مولانا وجہی نے قصۂ حُسن و دل (سب رس) نثر میں لکھا۔ اس میں فرضی قصہ کی صورت

میں عشق و عقل اور حسن و دل کے معرکے بیان کئے گئے ہیں اور افراد قصہ کے نام وفا، غمزہ زہد، وغیرہ ہیں۔

سب رس سنہ ۱۶۳۵ء میں سلطان عبداللہ قطب شاہ کی فرمائش سے لکھی گئی۔ وجہی نے سارا قصہ محمد یحییٰ ابن سیباک فتاحی نیشاپوری (متوفی سنہ ۱۴۴۸ء) کے "حسن و دل" سے لیا ہے[1]۔ دونوں کا طرز مقفی و مسجع ہے۔ وجہی، فتاحی کا خوشہ چیں ہے لیکن اس نے اس کا احسان نہیں مانا ہے۔ سب رس میں بے جا طوالت اور نصیحتوں کی بھرمار ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جہاں، اس نے فتاحی کا ساتھ چھوڑا ہے وہیں ٹھوکر کھائی ہے۔

سب رس میں باوجود قافیہ بندی کے فصاحت اور روانی پائی جاتی ہے۔ لسانیات کے ماہر اور ادب کے مورخ کے لئے اس میں دلچسپی کا بہت سا سامان موجود ہے۔ اس قصہ سے ہم اس زمانہ کی معاشرت نظم و نسق، اور اطوار و آداب کے متعلق بھی بہت سی معلومات حاصل کر سکتے ہیں۔

یہاں سلطان عبداللہ قطب شاہ کے درباری شاعر ابن نشاطی کا ذکر بھی ضروری ہے جس نے سنہ ۱۰۶۶ھ / ۱۶۵۵ء میں اپنی مشہور مثنوی پھول بن لکھی۔ خیال کیا جاتا ہے کہ یہ ایک فارسی کتاب بساتین کا ترجمہ ہے۔ اس میں سکندر و لقمان وغیرہ کی حکایات ہیں اور ایک فرضی شہر کنچن پاٹن کا حال بھی درج ہے۔ مثنوی پھول بن میں انسانوں کے قالب بدلنے اور جانوروں کے قالب میں آجانے کا ذکر ہے۔ اس لئے ممکن ہے کہ رجب علی بیگ سرور نے فسانۂ عجائب کے بعض اجزاء اسی کے مطالعہ کے بعد مرتب کئے ہوں۔ یہ مثنوی فنی اعتبار سے فسانہ نگاری کی ایک کامیاب مثال ہے۔ زبان بھی اس ابتدائی دور کا خیال کرتے ہوئے کافی رواں اور سلیس ہے۔

سنہ ۱۶۸۸ء میں سید میران ہاشمی بیجاپوری (معاصر نصرتی) نے مثنوی یوسف زلیخا لکھی۔ اس میں چھ ہزار سے زیادہ اشعار ہیں اور دکنی لٹریچر میں امتیازی حیثیت رکھتی ہے۔ یہ غالباً اُردو میں پہلا افسانہ ہے جس میں دعوت عشق، عورت کی طرف سے دی گئی ہے۔

اس کے علاوہ دکن میں طوطی نامہ، گلشن عشق، گلدستۂ عشق، شاہ بہرام و بانوے حسن وغیرہ متعدد منظوم قصے لکھے گئے جن کو افسانہ کی تاریخ میں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ شمالی ہند میں میر، اثر، مصحفی، میر حسن، نسیم اور شوق کی مثنویاں مہتم بالشان حیثیت کی مالک ہیں۔

محمد شاہی دور میں شاہ مبارک آبرو نے متعدد مثنویاں لکھیں جن میں موعظہ آرائش معشوق مشہور ہے۔ سودا کے متعلق شیفتہ کی رائے ہے کہ "مرزا از اقسام شاعری در مثنوی فکر معقول نہ داشت"۔ میر کی مثنویوں میں قصہ پن کم ہے، خارجی مباحث بھی اچھے نہیں، لیکن واردات خوب بیان کئے ہیں۔ قصہ نگاری، منظر کشی

---

[1] مقدمہ سب رس (عبدالحق)

کردار نویسی، اور پُرتاثیری کے اعتبار سے کوئی مثنوی میر حسن کی سحر البیان کا مقابلہ نہیں کرسکتی۔ مصحفی نے سچ کہا ہے :—

یہ بت خانۂ چین ہے بے بدل

گلزار نسیم کا قصہ ہر چند کر دل پذیر نہیں ہے، اس میں صنعت گری، تناسب لفظی، اور اختصار پایا جاتا ہے اور کردار نگاری بھی بے جان ہے لیکن اس میں شک نہیں کہ یہ اپنے طرز خاص میں بے نظیر ہے۔

مومن کی مثنویاں مضطرب دل کی صدائے بازگشت ضرور معلوم ہوتی ہیں لیکن ان میں جس عشق کا اظہار کیا گیا ہے وہ مادی اور بازاری ہے اور طرز ادا بھی بلند نہیں ہے۔

شوق نے حسن بیان کا پورا حق ادا کردیا ہے۔ انھوں نے برخلاف عام شعرائے لکھنؤ کے لفظی رعایتوں کا مطلق التزام نہیں کیا۔ اسی وجہ سے حالی نے ایک حد تک شوق کو میر حسن پر ترجیح دی ہے۔

شمالی ہند میں تصانیف نثر کا اصلی اور مستقل دور محمد شاہ (۱۷۱۹ — ۱۷۴۸ء) کے عہد سے شروع ہوتا ہے ۱۷۳۱ء میں فضلی نے کربل کتھا لکھی۔ جو ملا حسین واعظ کاشفی کی روضتہ الشہدا کا ترجمہ ہے۔ مرزا رفیع سودا (۱۷۱۳ — ۸۱ء) نے میر کی مثنوی شعلۂ عشق کا ترجمہ دقیق نثر میں کیا جو کلیات میں موجود نہیں ہے، پروفیسر مجنوں کا خیال ہے کہ یہ اُردو کا سب سے پہلا افسانہ ہے جس کو صحیح معنوں میں افسانہ کہا جاسکتا ہے۔

۱۷۶۸ء میں میر عطا حسین تحسین نے قصہ چہار درویش کو رنگین اور دقیق اُردو میں لکھا (یہ اُردو نثر میں تصنیف ہے جو خالص افسانہ کہی جاسکتی ہے) میر امن نے باغ و بہار اسی کو دیکھ کر لکھا ہے۔

۱۸۰۰ء میں فورٹ ولیم کالج قائم ہوا۔ اس کالج نے اُردو افسانہ کی جو خدمات انجام دی ہیں وہ ہمیشہ قدر کی نگاہ سے دیکھی جائیں گی۔ میر امن نے باغ و بہار یہیں لکھی (۱۸۰۱ — ۲ء) یہ فسانہ نگاری کا کامل نمونہ ہے اسکا پلاٹ نہایت اعلیٰ ہے اور زبان اور اسلوب کے اعتبار سے اُردو میں بے مثال ہے۔ یہ تصنیف کردار نگاری کے اعتبار سے بھی ایک خاص مرتبہ رکھتی ہے۔ جس شخص کی سیرت کا نقشہ کھینچا ہے اس میں جان ڈال دی ہے۔ آزاد بخت خواجہ سگ پرست، یوسف سوداگر، دمشق کی شہزادی، شاہزادہ نیم روز اور نعمان سیاح کو ہم کبھی نہیں بھول سکتے باغ و بہار کی ایک اہمیت یہ بھی ہے کہ وہ اُنیسویں صدی کے تمدن و معاشرت کا آئینہ ہے۔

حیدر بخش حیدری کی آرائش محفل فارسی کے قصہ حاتم طائی سے ماخوذ ہے۔ اس کی زبان میں وہ لوچ اور مٹھاس نہیں ہے جو میر امن کے یہاں ہے۔ لیکن واقعہ نگاری اور تخئیل آرائی میں وہ میر امن سے پیچھے نہیں ہیں حیدری کی دوسری تصنیف طوطا کہانی ہے جو ملا محمد قادری کے منظوم طوطی نامہ سے نثر میں منتقل کی گئی ہے۔

فورٹ ولیم کالج کی مصنفات کے سلسلہ میں مظہر علی ولا کی بیتال پچیسی اور کاظم علی جوان کی سنگھاسن بتیسی کا ذکر بھی ضروری ہے۔ یہ دونوں سنسکرت اور ہندی سے ماخوذ ہیں۔ اسی زمانہ میں خلیل الدین اشک نے

ڈاکٹر جان گلکرائسٹ کے ایما سے داستان امیر حمزہ کو اُردو میں منتقل کیا۔

مصنفین کالج کا یہ بڑا کارنامہ ہے کہ انھوں نے سادہ اور سلیس نثر کو رواج دیا۔ اور مکاتیب غالب کے لئے راہ کھول دی۔ نثر میں دہلی اور لکھنؤ کی چشمک اسی وقت سے شروع ہوئی جس کا نتیجہ فسانۂ عجائب کی صورت میں ظاہر ہوا۔

فسانۂ عجائب، فارسی کی عامۃ الورود کہانیوں کے رنگ میں ہے اس کے بہت سے اجزا ماخوذ ہیں۔ اولاد کا نہ ہونا۔ اور پھر پندرھویں برس سنیچر پاؤں پڑنا، اسی قسم کے واقعات سحر البیان اور باغ و بہار دونوں میں ملتے ہیں۔ اسی طرح جان عالم کا طوطے کی زبانی انجمن آرا پر عاشق ہونا بھی کوئی انوکھی بات نہیں ہے اس طرح کے قصے طوطی نامہ، پدماوت، بہار دانش، اور ہیرا من وغیرہ میں بھی ملتے ہیں۔ "کوہ مطلب برار اور جوگی" کا ذکر بھی ابرار سجادہ نشیں اور خدا رسیدہ حکیم سے لیا گیا ہے۔

فسانۂ عجائب کی ہر سطر میں تصنع، مبالغہ اور قافیہ بندی پائی جاتی ہے۔ اس کی عدم مقبولیت کا سبب اس کا اسلوب ہے جو قاری کو گراں گزرتا ہے، کردار نگاری بھی ناقص ہے۔ بقول بشن نراین در "سرور نے جملہ رجال داستان کو بے ہوشی کی شیشی سنگھا کر ان کی تصویر لی ہے"۔

انیسویں صدی کے وسط میں مطبع نول کشور قایم ہوا۔ اس مطبع کا بہت بڑا کارنامہ داستانِ امیر حمزہ کا ترجمہ شایع کرنا ہے جو آٹھ دفتروں میں ہے اور کئی آدمیوں نے لکھی ہے۔ بوستانِ خیال، امیر حمزہ کے مقابلہ میں لکھی گئی۔ اس کے مصنف میر تقی خیال ہیں۔ اُردو میں ترجمہ امان دہلوی اور محمد عسکری نے کیا ہے۔ سنہ ۱۸۴۴ء میں منشی عبدالکریم نے الف لیلہ کا اُردو ترجمہ کیا۔ لیکن مقبول نہ ہوا۔ اس کے بعد نول کشور نے منظوم و منثور ترجمے کرائے۔ حال میں انجمن ترقی اُردو نے براہ راست عربی سے ترجمہ کرایا ہے اور الف لیلہ کے نام سے شایع کیا ہے۔

نو طرز مرصع سے لیکر الف لیلہ تک ایک دور ہے۔ یہ پُرانے قصے بقول رام بابو سکسینہ "یا تو فارسی سے ترجمہ ہوئے یا سنسکرت سے بذریعہ فارسی تراجم کے لئے گئے۔ یا انھیں دونوں چیزوں کو گھٹا بڑھا کر کچھ نئے قصے گڑھ لئے گئے، یہ سب اپنی نوعیت میں مختلف ہیں، بعض ہمت و شجاعت کے قصے ہیں۔ بعض میں دیوؤں اور پریوں کا ذکر ہے بعض اخلاقی ہیں اور بعض نہایت مخرب اخلاق۔ انداز بیان (باستثنائے چند) سب کا وہی بندھا ٹکا معمولی ہے، واقعات و اتفاقات کا بیان قریب قریب یکساں ہے جن کو بار بار پڑھکر طبیعت اُکتا جاتی ہے۔ عجائب و غرائب کا ذکر عام ہے، انسان دیوؤں اور پریوں کے ساتھ بے تکلف ملتے جلتے ہیں۔ طلسم سحر جادو، ہر قصے میں کسی نہ کسی صورت سے موجود ہے بلکہ اکثر اسی پر قصے کا دار و مدار ہوتا ہے۔ انداز بیان عام طور پر سادہ اور سبق آموز ہوتا ہے مگر کیرکٹر نویسی کا کسی میں پتہ نہیں اور نہ کوئی داخلی دلچسپی ہے نہ کسی پلاٹ کی تعمیر ہوتی ہے زیادہ تر حسن و عشق کے حالات، ساحروں اور جادوگروں کی لڑائیاں، جادوگروں کے شاہزادوں سے مقابلے اور آدمیوں کا

جانوروں کی صورت میں بدل جانا دکھایا جاتا ہے۔ یہ سب کچھ ہے مگر روز مرہ کے واقعات سے وہ خالی ہیں"۔

اِن نثری داستانوں اور منظوم قصّوں پر سب سے بڑا اعتراض یہ کیا جاتا ہے کہ ان میں محیر العقول مہمات اور اتفاقات کا ذکر ہے لیکن اس قسم کے واقعات و حوادث کے بیان کرنے کے لئے بھی وسعت تخیّل کی ضرورت ہے۔ اس "جاگیردارانہ" ادب پر ایک اعتراض یہ بھی ہے کہ اس میں عوام کے جذبات و رجحانات کی ترجمانی نہیں کی گئی ہے لیکن ہمیں اس بات کو نظر انداز نہیں کرنا چاہئے کہ سرمایہ دار اور غریب کی جو تفریق آج موجود ہے وہ اُس دور میں نہیں تھی۔ اس لئے ان داستانوں کو موجودہ معاشی تقاضوں سے جانچنا بڑی غلطی ہے۔ حالیؔ کے اعتراضات البتہ قابل اعتنا ہیں۔

نذیر احمد اُردو کے پہلے ناول نگار ہیں۔ انھوں نے مافوق الفطرت عناصر کو اُردو کے قصّوں سے خارج کر دیا اور اُردو افسانہ کی بنیاد روز مرہ کے حالات و واقعات پر رکھی۔ اور مکالمہ کو اُردو افسانہ کا لازمی جزو بنا دیا۔ اب سلطنت کی بساط الٹ چکی تھی اس لئے لکھنے والوں کی بھی توجہ درباروں کے بجائے عوام کی طرف مبذول ہوئی۔ نذیر احمد کے قصے ایک خاص مقصد ایک خاص ذہنیت اور ایک خاص دور کی پیداوار ہیں۔ اس لئے ان کی مقبولیت دن بہ دن کم ہوتی جا رہی ہے لیکن زبان کے اعتبار سے وہ ہمیشہ زندہ رہیں گے۔

سرشار نے سیرت نگاری اور زندگی کی تنقید کو رواج دیا۔ اُن کا "فسانۂ آزاد" لکھنوی معاشرت کا آئینہ بردار ہے وہ جزئیات کو کبھی نظر انداز نہیں کرتے۔ لیکن ان کی سب سے بڑی خامی ربط اور تسلسل کی کمی ہے جو فسانۂ آزاد میں پوری طرح موجود ہے۔

شررؔ نے تاریخی ناولوں کو اُردو میں رواج دیا۔ اور واقعہ نگاری کی طرف خاص طور پر توجہ کی۔ مقامی رنگ کو پیش کرنے کا سہرا بھی شرر کے سر ہے۔ شرر کے یہاں افراد سے زیادہ واقعات دلچسپ ہیں۔ ان کی زبان میں ادبی شان نہیں ہے اور طرز تحریر بے آب و رنگ اور بے کیف ہے۔

سجاد حسین نے مزاحیہ قصّوں کا اضافہ کیا۔ ان کا مزاح، مزاح ہوتا ہے۔ اس میں زہرناکی اور استہزا کی شان نمایاں نہیں ہوتی۔ اُن کا حاجی بغلول، سرشار کے خوجی سے زیادہ دلچسپ اور دلآویز ہے۔

مرزا رسوا کے مزاح میں اصلاحی رنگ جھلکتا ہے۔ امراؤ جان ادا اور شریف زادہ ربط بیان اور اسلوب بیان کے اعتبار سے پُرلطف ہیں، حکیم محمد علی نے بھی بہت سے ناول اُردو میں لکھے لیکن وہ فن کے اعتبار سے معمولی قسم کے ہیں۔ ظفر عمر اور فیاض علی کے ناولوں میں البتہ فن کارانہ عنصر موجود ہے۔

راشد الخیری نے اُردو میں المیہ کا اضافہ کیا۔ ان کے افسانے عورتوں سے متعلق ہیں لیکن ان میں تنوع نہیں ہوتا۔ شروع میں وہ نذیر احمد کا ڈھنگ اختیار کرنا چاہتے تھے لیکن بعد میں اپنا علاحدہ رنگ پیدا کر لیا جو نذیر احمد

سے بالکل مختلف ہے۔

بیسویں صدی کے اوائل تک لکھنے والوں کا رجحان زیادہ تر تراجم اور ناول نگاری کی طرف رہا۔ اب انگریزی اثرات ہر شعبہ میں پوری طرح جلوہ گر تھے اور مغربی ادبیات کا بھی بہت گہرا اثر اُردو پر پڑنے لگا تھا۔ بنگالی ادب اس سے قبل انگریزی سے متاثر ہو چکا تھا۔ پریم چند نے بنگالی اور انگریزی رجحانات کی تقلید کی اور جدید طرز کے افسانے لکھنے شروع کئے۔

جدید اُردو افسانہ

اُردو میں افسانہ نویسی کا سنگ بنیاد آزاد کی نیرنگ خیالی نے رکھا جو مغرب کی خوشہ چینی کا نتیجہ ہے اور افسانوی ادب کی ایک شاعرانہ شکل ہے۔ آزاد ہی کے رنگ میں میر ناصر علی نے تمثیلی افسانے لکھے لیکن جدید اُردو افسانہ کی ابتدا جس سے مراد مختصر افسانہ ہے، پریم چند اور نیاز سے ہوتی ہے۔ پریم چند نے اُردو افسانہ کو نئی بنیادوں پر استوار کیا اور ٹکنیک کے لحاظ سے اُنیسویں صدی کے انگریزی افسانہ کا ہم رتبہ بنا دیا۔

منشی پریم چند نے جو اضافے اُردو افسانہ میں کئے ان کی تفصیل حسب ذیل ہے:

(۱) پریم چند نے اُردو افسانہ میں سماجی اور معاشرتی واقعیت پیدا کی۔ دیہات کی زندگی کے واقعات پریم چند نے اس قدر تفصیل سے بیان کئے ہیں کہ ہم وہاں کے رہنے والوں کی تکلیفوں اور دلچسپیوں کا بخوبی اندازہ کر سکتے ہیں لیکن پریم چند کا انداز نہ مولوی نذیر احمد کی طرح اصلاحی ہے اور نہ سرشار کی طرح استہزائی۔ پریم چند کے ایسے افسانے جن میں مقامی رنگ نمایاں ہے ایک محدود طبقہ کے لئے نہیں ہیں۔ انھوں نے مجاز کے پردہ میں عالمگیر حقایق کو پیش کیا ہے اور ایسی باتیں بیان کی ہیں جو عام فطرت انسانی کے مطابق ہیں۔

(۲) پریم چند کا مطمح نظر خارجی اور تمثیلی ہے اس قسم کی بے لاگ اور غیر شخصی خارجیت اُردو میں پریم چند سے قبل نہیں ملتی۔

(۳) پریم چند کے افسانوں میں "جذبۂ قومی" کی شدت اور فراوانی ہے۔ وہ ملکی اور قومی خصوصیات کو "پرستارانہ" نگاہوں سے دیکھتے ہیں۔ پریم چند کے یہاں ماضی کی متانت اور دور جدید کا انقلابی جوش دونوں پہلو بہ پہلو موجود ہیں۔

(۴) پریم چند کے افسانے نفسیاتی مطالعہ اور مشاہدہ کا نتیجہ ہیں۔

(۵) پریم چند کے افراد اپنے حرکات و سکنات اور بات چیت سے خود اپنے کردار پر روشنی ڈالتے ہیں۔

(۶) پریم چند کے بعض کردار مثالی ہیں۔ وہ "انفرادیت" کے زیادہ قائل نہیں معلوم ہوتے لیکن اُن کے کردار مثالی ہوں یا حقیقی، کرداری ارتقار کا دامن کہیں ہاتھ سے نہیں چھوٹتا ہے۔

(۷) تفصیلات، افسانہ کا عیب سمجھی جاتی ہیں لیکن اس میں شک نہیں کہ پریم چند کے بعض افسانوں میں یہ

حُسن بن گئی ہیں اور انھوں نے تصور آفرینی کی کمی کو پورا کر دیا ہے۔

(۸) پریم چند کے بعض افسانوں میں جو رومانی واقعیت پائی جاتی ہے، وہ نیاز اور سجاد حیدر کی رومانیت سے بالکل مختلف ہے۔

(۹) پریم چند کا طرز بیان بھی نہایت سادہ، بے تکلف اور دل پذیر ہے۔ کہیں کہیں عبارت پایۂ فصاحت سے گر گئی ہے، لیکن بہ حیثیت مجموعی، جملوں کی سادگی اور راستی دل پر ایک نقش چھوڑ جاتی ہے۔ پریم چند کی تشبیہات بھی سادہ اور پُر اثر ہیں" بعض اوقات وہ نفسیاتی اور غیر مرئی کیفیتوں کو تشبیہ کے دام میں اس خوبصورتی سے قید کرتے ہیں کہ قاری حیران رہ جاتا ہے"۔

(۱۰) پریم چند کے طرز انشاء میں ہلکی سی مزاح بھی ہے جس کو ہم "گدگدانے" سے تعبیر کر سکتے ہیں۔

(۱۱) پریم چند کے مکالموں میں فطری دلکشی نمایاں ہے۔ بعض وقت ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہم خود ان افراد کی گفتگو اپنے کانوں سے سُن رہے ہیں۔

لیکن پریم چند پلاٹ ترتیب دینے کا اچھا سلیقہ نہیں رکھتے اور اکثر اِدھر اُدھر کی باتوں میں کہانی کا اصلی مقصد بھول جاتے ہیں۔

پریم چند کے افسانے عموماً طربیہ ہوتے ہیں۔ وہ ہمیشہ اچھے عمل کا اچھا نتیجہ دکھلانا چاہتے ہیں اور یہ اس دنیائے دوں میں ہمیشہ نہیں ہوتا۔

زندگی کے آخری دور میں منشی پریم چند کے خیالات اور افکار کی سیاسی تحریکوں سے بیحد متاثر ہوئے اور اُنکے افسانوں میں ایک عجیب اثر اور سوز پیدا ہو گیا۔ اسی زمانہ میں ترقی پسند تحریک ادب کا آغاز ہوا۔ پریم چند نے اس کے ساتھ بھی ہمدردی کا اظہار کیا اور سماجی مسائل کا زیادہ گہرا مطالعہ شروع کیا۔ اُن کا افسانہ کفن ان تمام خصوصیات کا آئینہ دار ہے۔

پریم چند ابھی کہانیاں لکھ رہے تھے کہ اُردو میں ادب لطیف کا آغاز ہوا۔ یہ دراصل اس تحریک کا پرتو تھا جو آسکر وائلڈ اور پیٹر نے "زندگی برائے ادب" کے نام سے شروع کی تھی، نیاز فتحپوری، سجاد حیدر یلدرم اور ل احمد وغیرہ نے اس تحریک کی نمایندگی کی اور اس میں شک نہیں کہ حق ادا کر دیا۔ کیوپڈ و سائیکی، شاعر کا انجام، کہکشاں کا ایک سانحہ، بعض لوگوں کے نزدیک کامیاب افسانے" نہ سہی، لیکن ایک خاص قسم کی انشاپردازی کا صناعانہ کمال کے مظہر ضرور ہیں۔

ادب لطیف کے علم برداروں نے بھی افسانہ میں مفید اضافے کئے ہیں۔ نیاز فتحپوری کا یہ احسان کبھی نہیں بھلایا جا سکتا کہ انھوں نے اُردو افسانہ کو شخصیت اور کردار دئے، اور انفرادیت جس کا کچھ عرصہ پہلے بڑا زور شور

تھا، سب سے پہلے اُردو میں انھوں نے ہی پیدا کی۔ ان کے افسانوں میں رومانیت کا عنصر غالب ہے لیکن دوسرے دور کے افسانوں میں حقیقت اور نفسیات کے گہرے نقوش بھی ملتے ہیں۔ یہ کہنا بھی صحیح نہیں کہ ان لطیف انشاپردازوں نے اپنے جنسی میلانات سے سارے ادب کو جذبات کی دلدل بنا دیا۔ ان لوگوں سے بے عنوانیاں جتنی بھی ہوئی ہوں اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اُردو افسانہ کے چند "رومانی شاہکار" ان ہی لوگوں کے مرہون منت ہیں۔

اس دور کو ہم تراجم کا دور بھی کہہ سکتے ہیں۔ نیاز، سجاد حیدر یلدرم، جلیل قدوائی وغیرہ ترجمہ کرنے والوں میں مستقل حیثیت کے مالک ہیں۔ جس چیز کو آج ادب لطیف کے نام سے یاد کیا جاتا ہے اس کی ابتدا سجاد حیدر ہی سے ہوئی، رومان نگاری اور نفسیاتی مصوری میں اُن کا درجہ بہت بلند ہے۔ ماخوذ افسانوں کی ابتدا بھی اسی زمانہ میں ہوئی۔ نیاز کا نام اس سلسلہ میں سر فہرست لکھا جا سکتا ہے۔ مجنوں کے افسانوں میں ہارڈی اور شوپنہار کا اثر نمایاں ہے اسی لئے اُن کا نظریۂ حیات حزنیہ ہے، کردار نگاری کی کمزوریوں اور فلسفہ کی خشک بحثوں کے باوجود اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اُن کے افسانوں میں ایک دلکشی ہے جو افسانہ نگاری کی فنی مہارت کا نتیجہ ہے، بالعموم اُن کے افسانے کی ابتدا واقعات کی منتہا سے ہوتی ہے اور سارا افسانہ اسی کی شرح و تفصیل کے لئے وقف ہوتا ہے۔ وہ زندگی کی تلخ حقیقتوں کو سامنے رکھتے ہیں اور اُنکا خیال ہے کہ زندگی کی تلخ ترین حقیقت محبت ہے جو اور حقیقتوں کو بھی محیط ہے۔

مغربی افسانہ کے مطالعہ، بیسویں صدی کے گوناگوں انقلابات اور پریم چند کے ہمہ گیر اثرات نے اُردو افسانہ کی تاریخ کا ایک نیا ورق اُلٹا۔ اور اسے رنگ و بو کی دنیا سے نکال کر حقایق کی دنیا میں پہونچا دیا۔ اسوقت زندگی کے اقدار کے بدلنے سے ادب کا مقصد بھی بدل گیا۔ افسانہ محض خیال سے لذت اندوز ہونے کا نام نہیں رہا بلکہ اس سے زندگی کی تعمیر کا کام لیا جانے لگا۔ جدید افسانہ اور زندگی میں بے تعلقی ختم ہوگئی۔ اور اس نے ہمارے اندر یہ احساس پیدا کیا کہ ہم کس منزل پر ہیں، اور ابھی ہمیں کن کن سخت مقامات سے گزرنا ہے۔ ان حالات سے متاثر ہو کر سدرشن پروفیسر مجیب، علی عباس حسینی، اعظم کریوی، حامد اللہ افسر نے بعض کامیاب افسانے لکھے جن کی تازگی اور شادابی امتداد زمانہ سے ختم نہیں ہوئی ہے۔

ان لوگوں کی کوششوں سے افسانہ خارجی حالات سے زیادہ نفس انسانی اور اس کے واردات و جذبات کی طرف مائل ہو گیا اور انسانی زندگی کا مرکز خارج کے بجائے باطن پر قایم ہوا۔ یہ چیز سدرشن سے پہلے بھی موجود تھی۔ لیکن چھوٹے چھوٹے جملوں میں نازک اور عمیق جذبات کی ایسی صناعانہ مصوری دوسری جگہ نہیں ملتی۔ سدرشن کو فن پر پورا عبور نہیں ہے لیکن اس کے باوجود افسانوی دلآویزی اس کے یہاں بدرجۂ اتم موجود ہے۔

علی عباس حسینی معاشرتی نقاد ہیں۔ وہ فطرت انسانی کی دکھتی ہوئی رگوں کو پکڑتے ہیں اور اپنے نفس گرم کی آمیزش سے سادہ اور معمولی پلاٹ میں جان ڈال دیتے ہیں۔ لیکن ان کی منزلِ مقصود کا ابھی پتہ نہیں ہے اسی لئے بقول سرور صاحب اُن کے افسانے سوالیہ نشان سے زیادہ نہیں۔ وہ کیا چاہتے ہیں، معلوم نہیں ہوتا۔ اسے کیسے حاصل کریں گے، یہ عقیدہ حل نہیں ہوتا۔

اعظم کریوی، پریم چند کے مقلد ہیں۔ اور افسانہ نگار سے زیادہ "افسانہ گو" ہیں۔ وہ صرف واقعات کی حقیقت کو ہمارے سامنے پیش کر دیتے ہیں۔ اُن کا سب سے بڑا کمال یہ ہے کہ اُن کے مکالمے بالکل فطری ہوتے ہیں۔

اس منزل پر پہونچ کر اُردو افسانہ پر عصری میلانات نے گہرا اثر ڈالا اور اسے چند بنیادی تبدیلیوں سے ہم آغوش کر دیا۔ اس وقت ہمارا ماحول سخت کشمکش اور انتشار کے عالم میں ہے ۱۹۲۹ء کے معاشی اضطراب ۱۹۳۱ء کی سیاسی تحریک، اشتراکیت کی نئی رو، تعلیمی نظام کی ناکامی، بے روزگاری کے سیلاب اور وطنیت اور جمہوریت کے نئے اور شدید احساس نے ہمارے ادب کا رُخ بدل دیا اور اسے سماج کے اساسی مسائل کی طرف متوجہ کر دیا۔

اسی ماحول میں ترقی پسند تحریک شروع ہوئی۔ اس کا آغاز دراصل "انگارہ" کی اشاعت سے ہوا جس میں بعض سماجی مسائل پر صد درجہ بیباکی اور طنزیاتی لہجہ میں رائے زنی کی گئی تھی۔ یہ گویا سماج پر پہلا وحشیانہ حملہ تھا۔ حکومت نے اسے ضبط کر کے اس کی اہمیت کو بڑھا دیا اور اسی کے اثر سے شعلے، محبت و نفرت، منزل، انوکھی مصیبت وغیرہ بہت سے مجموعے شایع ہوئے۔ ۱۹۳۶ء میں World Congress of Writers for The defence of Culture کی ایک ہندوستانی شاخ، "انجمن ترقی پسند مصنفین" کے نام سے قایم ہوئی۔ اس کا نصب العین یہ تھا کہ ایسا ادب پیش کیا جائے جو زندگی کا غمخوار اور بیمار زندگی کا مسیحا ہو۔ نیز ان رجعت پسند اور مریض قوتوں کو بھی ختم کر دیا جائے جو عوام کی ترقی اور آزادی میں سدراہ ہیں۔

ان لوگوں نے عوام سے رشتہ استوار کرنے کے لئے زبان اور اسلوب بیان کو بھی متاثر کیا اور ادب میں صنعت گری کے بجائے حقیقت اور واقعیت پیدا کرنے کی کوشش کی۔

اس نئی تحریک نے افسانہ کو بھی متاثر کیا لیکن شروع شروع میں بنانے سے زیادہ بگاڑ دیا۔ ہر تحریک کی ابتدا میں مبالغہ سے کام لیا جاتا ہے۔ وہی یہاں ہوا۔ اسی زمانہ کے بہت سے افسانے معاشی یا سیاسی مضامین کی حیثیت رکھتے ہیں اور ان میں بہت سی فنی خرابیاں ہیں۔ "انگارہ" کی اہمیت بھی تخریبی ہی تھی۔ لیکن اس سے انکار نہیں ہو سکتا کہ اس تحریک نے افسانہ نگاری کو آگے بڑھایا اور بے شمار نئی راہیں کھول دیں۔

ہمارا افسانہ اگر فارسی اور سنسکرت کی حکایات سے قطع نظر کر لیا جائے تو اپنی ساخت اور فنی لوازم کے

اعتبار سے بالکل مغربی سانچوں میں ڈھلا ہے اور اس کے جدید میلانات فرائیڈ، کارل مارکس، پروسٹ، جیمس جائس ہنری جیمس، چیخوف، گورکی، وارشلوف، پشکن، دستووسکی، کپرن، زولا، موپاساں وغیرہ کے مطالعہ کا نتیجہ ہیں۔

اُردو افسانہ کا جدید ترین دور پریم چند کے انتقال کے بعد شروع ہوتا ہے، ان کے مرنے کے بعد گزشتہ آٹھ برس میں بیسیوں اچھے لکھنے والے پیدا ہو گئے۔ ان لوگوں نے جدید افسانہ میں جو تبدیلیاں اور اضافے کئے ہیں اُن کی تفصیل یہ ہے:

(۱) آج کل کے افسانہ نویس تحلیل نفسی اور شعور و لاشعور کی کشمکش پر بڑا زور دیتے ہیں۔ اس سلسلہ میں خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر حسن عسکری اور ممتاز مفتی وغیرہ ہیں ان کے بعض افسانے کامیاب ہیں۔ لیکن یہ راہ ہے بڑی دشوار محض ابہام و فحش گوئی سے تجزیۂ نفسیات نہیں ہو سکتا۔ اس کے لئے وسیع مطالعہ اور مشاہدہ کی ضرورت ہے۔

(۲) موجودہ زمانہ میں جنسی مسئلہ نے بھی ایک خاص اہمیت حاصل کر لی ہے۔ یہ بھی غالباً فرائیڈ کی تعلیم کا نتیجہ ہے، جنسی زندگی کی وہ کریہہ حقیقتیں جن کو اگلے وقتوں کے لوگ سات پردوں میں چھپا کر رکھتے تھے، منظر عام پر آرہی ہیں۔ ہمارے نئے افسانہ نگار عبرت آموزی کے لئے ان کے زخموں سے پردہ ہٹا دینا چاہتے ہیں تاکہ ہم بے جا قیود کے نقصانات کا اندازہ لگا سکیں۔ لیکن اس معاملہ میں جو بے راہ روی برتی گئی ہے وہ اس سے بھی زیادہ عبرت آموز ہے! صحت بخش جنسی شعور بہت عمدہ چیز ہے لیکن مریضانہ جنس پرستی کا رجحان سخت مضر ہے۔ شاید یہ وہی راہ گم کردہ روایت ہے جس نے زمانہ کو دیکھ کر ایک نئی شکل اختیار کر لی ہے۔ لحاف، جال، بلاؤز، پھاہا، دھواں، پھسلن وغیرہ میں مریضانہ شہوانیت اور سستی جذبات پرستی زیادہ ہے اور اصلاحی نقطۂ نظر تقریباً مفقود ہے۔ عصمت چغتائی، حسن عسکری، سعادت حسن منٹو، احمد علی، دیویندر ناتھ وغیرہ کے افسانوں میں جنسی واقعیت اور آزادی نمایاں ہے۔

(۳) ہماری ذہنی زندگی پر مغرب کی فکری تحریکوں کا بڑا گہرا اثر پڑا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے افسانہ نگاروں کا زاویۂ نگاہ، مخصوص عقلی عقیدہ دل پر قایم ہے۔ احمد علی، حیات اللہ انصاری، کرشن چندر، خواجہ احمد عباس سجاد ظہیر، رشید جہاں وغیرہ پر اشتراکی اثر غالب ہے۔ اس سلسلہ میں جو بے اعتدالیاں ہوئی ہیں انھوں نے افسانہ اور مضمون، کہانی اور اشتہار کا فرق مٹا دیا ہے۔

(۴) فرائڈ کے نظریوں نے کردار نگاری کے فن میں ایک انقلاب پیدا کر دیا ہے۔ اب کردار نگاری نہ افسانہ نگار کی زبان سے ہوتی ہے اور نہ کردار کے اقوال و اعمال سے۔ بلکہ اس کی تعمیر اور نشو و نما ماحول سے ہوتی ہے اور کردار کی ذہنی کیفیات جو ایک خاص ماحول کی پروردہ ہوتی ہیں، سیرت کے تمام خط و خال نمایاں کر دیتی ہیں۔

(۵) اسی طرح پلاٹ کے بجائے انسانی نفسیات کا کوئی خاص نکتہ، یا زندگی کی کوئی حقیقت افسانہ کا محور

ہوتی ہے۔ اور خارجی حالات اور ذہنی کیفیات اس مرکزی خیال پر مزید روشنی ڈالتی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں یوں سمجھنا چاہئے کہ حیات انسانی کا مرکز خارج سے ہٹ کر باطن پر قایم ہوگیا ہے۔ اور واقعات سے زیادہ افراد کو اہمیت حاصل ہوگئی ہے۔ اسی لئے موجودہ افسانہ میں واقعات سے زیادہ حقایق ہوتے ہیں۔ پلاٹ ایک ضمنی چیز ہے۔ ساری توجہ کردار کے نشو و نما پر صرف کی جاتی ہے۔

(۶) موجودہ افسانہ نگار لاشعوری اور نفسیاتی کیفیتوں کو ابہام اور اشاریت کے ذریعہ ظاہر کرتے ہیں اس کے لئے بڑی ہوشیاری اور چابک دستی کی ضرورت ہے۔ حسن عسکری اور مفتی کے بعض افسانے بہت کامیاب ہیں۔ لیکن اس قسم کے افسانوں میں بعض وقت داخلی کیفیات اور خارجی واقعات میں مناسب امتزاج باقی نہیں رہتا۔ اور سارا افسانہ مبہم ہوکر رہ جاتا ہے اس رجحان کی ترجمانی کرنے والے، افسانہ کی مسلمہ تکنیک کی کم پروا کرتے ہیں۔ ایسے افسانہ نگاروں میں کرشن چندر کا نام سب سے پہلے لینا چاہئے۔ راجندر سنگھ بیدی اور اوپندر ناتھ اشک نے فنی حیثیت کو قایم رکھا اور یہ دونوں وسیع مشاہدہ بھی رکھتے ہیں۔

(۷) موجودہ افسانوں میں حقیقت پسندی کا رجحان عام ہے شاید اسی وجہ سے بہت سے افسانہ نگار نئے نئے اور عجیب موضوع افسانہ کے لئے تلاش کرتے ہیں لیکن ہمیں نہ بھولنا چاہئے کہ اس بے پایاں زندگی میں بعض چیزیں اہم ہیں اور بعض غیر اہم بعض بنیادی ہیں اور بعض فروعی۔ اس لئے موضوع کا انتخاب کرتے وقت ہمیں یہ دیکھنا چاہئے کہ اس کی زندگی میں کیا اہمیت ہے۔۔ سعادت حسن منٹو کے یہاں نئے اور اچھوتے موضوع ملتے ہیں۔ (۸) موجودہ افسانوں میں اسلوبی نفاست زیادہ نہیں پائی جاتی اسکی وجہ یہ ہے کہ اجتماعی شعور بڑھ رہا ہے اور ہمارا دائرۂ نظر اتنا وسیع ہوگیا ہے کہ اس میں مزدور اور کسان سب ہی کی زندگی شامل ہے۔ نئے افسانہ نگاروں کا تعلق خواص سے زیادہ عوام سے ہے اور اقلیت سے زیادہ اکثریت سے۔ اس لئے اسلوب بھی جمہوری ہوگیا ہے۔۔۔ موجودہ افسانوں میں بہت سی خامیاں بھی ہیں:

(۱) افسانہ اختراعی تنقید کا نام ہے لیکن بعض افسانہ نگاروں کی تنقید میں خفگی اور عصبیت نمایاں ہے۔ (۲) بعض کے یہاں جنسی زندگی ہی کل زندگی نظر آتی ہے۔ (۳) بعض مستقل قدروں کے آئینہ دار نہیں ہیں۔ (۴) بعض افسانہ نگاروں نے صرف ایک پہلو پر زور دیا ہے نیچے طبقہ کی زندگی میں غلاظت اور افلاس ہے لیکن اسکے علاوہ بھی تو بہت سی چیزیں ہیں لیکن ان کو وہ پیش نہیں کرتے۔ (۵) بعض افسانہ نگار ہمیں مسرور تو کرتے ہیں لیکن حقیقی زندگی سے روشناس نہیں کرتے مثلاً حجاب امتیاز اور شفیق الرحمٰن۔ (۶) بعض کے یہاں بے انتہا انفرادیت ہے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ خود اپنے نفس میں کھو گئے ہیں بعض کے یہاں انفرادیت ہے اُن کے افسانوں میں زندگی کی ترجمانی تو ہے لیکن تعمیری یا تخلیقی اشارے نہیں ملتے بعض افسانہ نگاروں کے یہاں یہ تخلیقیت بیدار تو ہوگئی ہے لیکن بروئے کار نہیں آسکی۔۔ یہ خامیاں ایسی نہیں ہیں کہ کوشش سے دور نہ ہوسکیں۔ جدید اردو افسانہ کی عمر زیادہ نہیں ہے اسکے حال کو دیکھتے ہوئے اس کے شاندار مستقبل کا حکم لگایا جاسکتا ہے لیکن بقول ایک نقاد کے: ابھی اسے عمیق ترین تہوں کو کھولنا ہے، تمدن اور عمرانیت کے عقدوں کو حل کرنا ہے اور دنیا کے انسانیت کی تہذیب و تحسین میں حصہ لینا ہے۔

شعر

(عربوں کے نقطۂ نظر سے)

نیاز فتحپوری

دُنیا کی تمام ان صداقتوں میں سے، جن کا تعلق انسانی تاثرات سے ہے، ایک کھُلی ہوئی صداقت شعر بھی ہے اور اس لئے ہم شعر کو فطرت سے جدا نہیں کر سکتے۔ اگر مختلف مناظر کا ظہور، فطرت کے متنوع الالوان مظاہر و آثار کا مشاہدہ ہمارے حواس کو متاثر کر سکتا ہے، تو یہ حقیقت بھی تسلیم کرنا پڑے گی کہ قدرت ہمارے لئے ہر وقت اسباب شعر فراہم کیا کرتی ہے خواہ ہم اس سے فایدہ اُٹھانے کے اہل ہوں یا نہ ہوں۔

دریا کی روانی، آسمان کی لاجوردی فضا، صبح و شام کا طلوع و غروب، رات کی تاریکی، دن کی ضیا پاشی، بہار و خزاں، سردی و گرمی، لذت و الم اور علاوہ اس کے تمام وہ مناظر و کیفیات جن سے نفس انسانی متاثر ہوتا ہے، وہ برکات ہیں، جن کو فطرت ہر وقت اور ہر حال میں نہایت فیاضی سے ہمارے لئے فراہم کرتی ہے، لیکن ہم میں کم ایسے ہیں جو احساس کے اُس نقطۂ اضطراب تک پہونچ جائیں، جہاں تاثر کی حد ختم ہو کر شاعری شروع ہو جاتی ہے۔

صبح کو کسی سرسبز میدان میں دور تک شبنم کے قطروں کا بکھرا ہوا ہونا، وہ منظر ہے جس سے ہر شخص متاثر ہوتا ہے لیکن اسی وقت جب کہ بہت سے دیکھنے والے اس پر صرف اک نگاہِ پسندیدگی ڈالتے ہوئے گزر جاتے ہیں، ایک شخص ایسا بھی رونما ہوتا ہے، جو اس حالت سے بے قرار ہو کر وہیں کھڑا ہو جاتا ہے اور بے اختیار اسکے منھ سے نکل جاتا ہے:

کھا کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا ہے موتیوں سے دامنِ صحرا بھرا ہوا (انیس)

اگر شعر کا تعلق صرف تاثر سے ہو تو دُنیا کے ہر متنفس کو شاعر ہونا چاہئے، کیونکہ تاثر سے کوئی شخص بیگانہ نہیں، لیکن چونکہ حقیقت یہ نہیں ہے، اس لئے ماننا پڑے گا کہ شاعر ہونے کے لئے تاثرات کے علاوہ کسی اور چیز کی بھی ضرورت ہے اور وہ صرف طبیعت کی موزونی ہے جو تاثرات کو عمدہ اور واضح الفاظ میں ظاہر کر دیتی ہے، لیکن چونکہ اس میں کافی عمومیت تھی اور شعر کو زیادہ جنس گرانمایہ بنانا مقصود تھا، اس لئے اس کے لئے اوزان مخصوص کر دئے گئے تاکہ وہ لوگ جو صرف نثر کے ذریعہ سے اپنے تاثرات کا اظہار کرتے ہیں، اس گروہ سے جدا ہو جائیں، اور یہی وہ خیال تھا جس کے زیر اثر علماء عرب نے شعر کی یہ تعریف بیان کی کہ "شعر وہ کلام ہے جو متکلم کے قصد سے کسی خاص وزن اور قافیہ پر لکھا گیا ہو"

یہ بالکل صحیح ہے کہ شعر، نفس کا ایک ملکۂ راسخہ ہے، جس کا تعلق کسب و تعلیم سے بہت کم ہے، بلکہ وہ ایک فطری ودیعت ہے جسے انسان اپنے دماغ میں لیکر پیدا ہوتا ہے اور حیات انسانی کے مختلف مراحل میں اس کے مظاہر بھی مختلف ہوا کرتے ہیں۔

نفس ناطقہ میں تین قوتیں پائی جاتی ہیں:

۱- قوت عقلی: جس کے ذریعہ سے علوم نظری کا اکتساب ہوتا ہے۔

۲- قوت حسی: جو حقایق اشیاء معلوم کر کے حکمت علی (یعنی صنایع وغیرہ) کا درس دیتی ہے۔

۳- قوت تاثری: یہ قوت، احساسات کے نتائج کو ایسے کلام کے ذریعہ سے ظاہر کرتی ہے جو اس کے حسیات کو نہایت واضح طور پر ظاہر کر سکے۔ پھر چونکہ ایسی حالت میں ضرورت اس امر کی ہوتی ہے کہ متکلم کا بیان دوسروں کے دلوں پر اثر پیدا کر کے اُن کی حس میں حرکت کا باعث ہو، اس لئے ضروری ہوا کہ اس کلام میں ایک خاص نظم و ترتیب بھی شامل ہو۔

چونکہ نطق انسانی سے براہ راست متاثر ہونے والی حس، قوت سامعہ ہے اور تجربہ نے یہ بات ثابت کر دی ہے کہ سامعہ بہ نسبت نثر کے شعر سے زیادہ لذت اندوز ہوتا ہے، اس لئے ہمارے لئے یہ سمجھنا بہت آسان ہے کہ شعر کی جو خصوصیت سامعہ کو زیادہ متاثر کرتی ہے، وہ اس کی موزونی یا موسیقیت ہی ہے، ورنہ یوں اگر ایک شعر کے الفاظ الگ الگ کر کے سُنائے جائیں تو ہم کبھی متاثر نہ ہوں گے۔

یہ واقعہ ہے کہ اختلاف ممالک کو ذوق کے اختلاف میں بڑا دخل ہے اور یہی سبب ہے کہ ہر ملک اپنی ہی موسیقی اور شاعری سے زیادہ لطف اُٹھاتا ہے۔ ذوق کے مسئلہ میں ماحول کا اثر بھی بہت قوی ہوتا ہے، چنانچہ آپ دیکھیں گے کہ عربوں پر، بہ نسبت دیگر یورپین اقوام کے یونانی موسیقی زیادہ اثر کرتی ہے (کیونکہ یونانی اُن سے زیادہ قریب ہیں اور قدیم زمانہ میں دونوں کے تعلقات تمدن شدید تھے) اور یہی وجہ ہے کہ ترکی، فارسی، عربی اور یونانی ذوق بھی ایک دوسرے سے قریب ہے۔

چونکہ شاعری کا تعلق ذوقِ انسانی سے اس قدر شدید ہے، اس لئے ظاہر ہے کہ وہ طبیعت کے تمام پوشیدہ اسرار کی حامل ہوگی اور یہی سبب ہے کہ ہر قوم کی شاعری اس کے اخلاق، عادات، ادبیات، مادیات اور تاریخی حالات کا آئینہ ہوتی ہے۔ اگرچہ اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ شعر کی بنیاد تصورات، استعارات، کنایات اور تشبیہات وغیرہ پر قایم ہے، لیکن پھر بھی ان لطیف پردوں کے پیچھے ایک حقیقت موجود ہے، جس کی جھلک نمایاں طور سے نظر آتی ہے۔ ایک فلسفی کہتا ہے کہ "شعر انسان کے عمیق ترین اسرار کی ظاہری صورت ہے۔ مناظر فطرت کا حُسن، تخئیل کی نزاکت، نغمات کی لطافت، سب شعر ہی کے واسطہ سے ظہور میں آتے ہیں۔

نثر کا تعلق صرف تصور سے ہے، لیکن شعر، تصور و احساس دونوں سے تعلق رکھتا ہے۔ چونکہ شاعر کا ذہن عالم احساس و عالم تصور دونوں کی سیر کرتا ہے، اس لئے وہ ہر شے کا وصف اسی وقت کرتا ہے جب اس کے تمام ذاتی و عارضی خصوصیات پر احاطہ تام کرلے۔ یہی وجہ ہے کہ بعض تو میں شاعر کو موجد و مُبدع کا لقب دیتی ہیں، کیونکہ وہ ہر چیز کے وصف، اس کے لوازم و متعلقات کا انتہائی استقصار کرتا ہے اور اس طرح گویا وہ ہر چیز کے پوشیدہ اسرار ظاہر کرنے کا موجد ہے"

اس میں شک نہیں کہ علم بھی رموزِ فطرت کے چہرہ سے نقاب اُٹھا دیتا ہے، لیکن فرق یہ ہے کہ نتائج علمیہ کثرت امتحان و تجربہ سے حاصل ہوتے ہیں اور مقدمات شعری کا انحصار صرف صحتِ تصور و سلامت تخئیل پر ہے۔ پھر چونکہ علمی نقطۂ نظر سے نتائج استقصار (Inductive Conclusions) بدلتے رہتے ہیں، اس لئے علم کے قضایا مسلّمہ بالکل ضعیف ہوتے ہیں۔ برخلاف اس کے شعر ایک ایسی مستحکم صداقت ہے جس پر امتداد زمانہ کا کوئی اثر نہیں ہوتا۔ ہومر نے اپنی شاعری میں جن قدیم علوم و فنون کا ذکر کیا ہے وہ آج قریب قریب معدوم ہو گئے ہیں لیکن اس کی شاعری اب تک اسی لطافت و پاکیزگی کے ساتھ زندہ ہے۔

یہ صحیح ہے کہ جب علم اپنی تحقیقات کے ذریعہ سے ایک بعید مسافت طے کرلیتا ہے، تو شاعر اُس کی غایت تک نہیں پہونچتا، لیکن یہ بھی یقینی ہے کہ شعر جس جگہ ٹھیر کر اپنے انکشافات کو پیش کرتا ہے وہ علم کی دسترس سے بالکل باہر ہے ایک قوم کے اخلاق و عادات کا جس قدر صحیح اندازہ اس کی شاعری سے ہوسکتا ہے، کسی اور ذریعہ سے ممکن نہیں۔ ہندؤں کی قدیم شاعری کو دیکھئے۔ کیا آپ اس سے اُن کے فلسفی تصورات کے عمق کا پتہ نہیں چلا سکتے، اور کیا اُن کی قدیم تاریخ اس مسئلہ پر کچھ روشنی ڈال سکتی ہے؟ ہر گز نہیں۔ اسی طرح عربی شاعری کو آپ دیکھیں گے تو بیک نظر آپ کو معلوم ہو جائے گا کہ تاریخ عرب پر دو دور گزر چکے ہیں جن میں سے ایک کو دور جاہلیت اور دوسرے کو دور اسلام کہتے ہیں۔ یونانی شاعری میں جو سلاست و روانی، جو مسرت و شگفتگی پائی جاتی ہے وہ صاف طور سے بتا رہی ہے کہ ان کا مذہب سوائے حسن پرستی کے اور کچھ نہ تھا۔ الغرض ہم کو اسی طرح تمام ممالک کی شاعری سے وہاں کے تمدنی و مذہبی تغیرات کا حال معلوم ہوتا ہے اور صرف شعر ہی بتا سکتا ہے کہ:

۱- جب یونان کی شاعری روما میں منتقل ہوئی تو اس کی متانت و سنجیدگی، غرور و تکبر کی حد تک کیوں بڑھ گئی؟

۲- عبرانی شاعری کیوں صرف دینی خیالات، مذہبی عقاید، زہد و اتقار کے جذبات کا مجموعہ تھی؟

۳- یورپ میں جب نصرانیت شروع ہوئی تو کیوں وہاں عبرانی شاعری کی تقلید کی گئی اور پھر قرون متوسطہ کے بعد کس طرح جذبات نگاری و افسانہ نویسی کا رواج وہاں قائم ہوا؟

۴- اسپین کی شاعری میں مضحکات کیوں زیادہ نظر آتے ہیں اور انگریزی شاعری کیوں سنجیدہ ہے؟

۵ - فرانس کی شاعری نے کیونکر ہزلیات سے منتقل ہو کر حکیمانہ رنگ اختیار کیا ؟

۶ - جرمنی شاعری میں عالمانہ رنگ کیونکر پیدا ہوا ؟

۷ - یہ کیا بات ہے کہ انگلستان کی شاعری وصفی، دینی اور فلسفی ہے - فرانس کی تشکیکی و مادی اور جرمنی کی حلولی!

ابن خلدون صنعت شعر کا ذکر کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ "شعر کا طریقہ نثر سے بالکل علٰحدہ ہے اور اس کا معیار نہایت بلند - کلام شعری میں مساوی الوزن چھوٹے چھوٹے ٹکڑے ہوتے ہیں اور ہر ٹکڑے کا آخری حرف ایک ہوتا ہے، جسے حرف روی کہتے ہیں - پورا کلام قصیدہ کہلاتا ہے اور اس کے ہر بیت میں ایک مستقل مضمون ہوتا ہے جو اپنے ماقبل اور مابعد شعر سے مربوط ہوتا ہے - پورا قصیدہ ایک ہی وزن پر لکھا جاتا ہے تاکہ طبیعت تساہل کر کے ایک بحر سے دوسری بحر میں نہ جا پہونچے - اور ان شعر کے لئے خاص خاص شرائط و احکام ہیں جو علم عروض میں تفصیل کے ساتھ بیان کئے گئے ہیں" اس کے بعد ابن خلدون لکھتا ہے کہ "چونکہ عربوں کے اشعار علوم و اخبار کا مجموعہ تھے اور واقعات کی صحت و عدم صحت پر اُن کی شہادت پیش کی جاتی تھی، اس لئے ان کا درجہ بہت بلند تھا"

یقیناً ملکۂ شعر گوئی عربی طبایع میں کثرت سے راسخ تھا، لیکن اس کا ہر طبیعت میں اپنے تمام لوازم کے ساتھ پایا جانا ضروری نہ تھا اس لئے جو لوگ اس ملکہ کو اپنی علمی قوت کے ذریعہ سے حاصل کرنا چاہتے تھے، انھیں سخت مشکلات کا سامنا ہوتا تھا اور پہلے مشہور شعراء عرب کا کلام دیکھنا پڑتا تھا تاکہ شاعری کی وہ خصوصیات جنھیں علم بیان و معانی یا علم عروض نہیں بتا سکتا، پوری طرح مستحضر ہو جائیں - اسی لئے زمانۂ بعد میں عہد اسلام کے مشہور شعراء ذی الرمہ، جریر، ابونواس، بحتری، ابوتمام وغیرہ کے کلام پر عبور ضروری قرار دیا گیا -

ابن رشیق نے العمدہ میں لکھا ہے کہ "شعر نظم کرنے سے پہلے قافیہ کا انتخاب ضروری ہے، کیونکہ نظم کرنے کے بعد مناسب قافیہ کا انضمام بہت دشوار ہو جاتا ہے - شعر کہنے کے بعد اُسے بنظر اصلاح متعدد بار پڑھنا چاہئے اور ہر مرتبہ فصیح تر الفاظ کی جستجو کرنی چاہئے - ضرورت شعری کی وجہ سے زائد الفاظ اور تعقید کا لانا معیوب ہے - شعر کی خوبی یہ ہے کہ اس میں صرف ایک معنی کا احتمال ہو - سوقیانہ اور مبتذل الفاظ شعر کو درجۂ بلاغت سے گرا دیتے ہیں" یہی وہ خیال تھا جس کے زیر اثر ابن خلدون کو کہنا پڑا کہ "جسے ابوتمام، ابن معتز، ابن ہانی، شریف رضی، وغیرہ کے اشعار یاد ہوں، اس کا ملکۂ شعری نہایت بلند ہو سکتا ہے، برخلاف اس کے ابن سہل، ابن نبیہ، عماد اصفہانی وغیرہ متاخرین کا کلام مفید نہیں ہو سکتا، کیونکہ یہ اس قدر بلیغ نہیں ہے"

عہد اسلام کے شعراء کو بلحاظ بلاغت شعراء جاہلیت سے اسی لئے فایق سمجھا جاتا ہے کہ انھوں نے قرآن کی بلاغت اور اسلوب لطافت سے فایدہ اُٹھایا تھا اور یہی وہ بات ہے جس نے حسان، جریر، فرزوق، ذی الرمہ، اور بشار کو، امرأ القیس، نابغہ، عنترہ، ابن کلثوم اور زہیر وغیرہ سے ممتاز کر دیا ہے -

بلاغتِ شعری اور فصاحتِ کلام کا تعلق زمان و مکان سے بہت ہے اور یہی سبب ہے کہ ہر زمانہ اور ہر ملک کا ذوق مختلف ہوا کرتا ہے۔ چنانچہ امرؤالقیس کا یہ قول ہے:

قفا نبک من ذکری حبیب و منزل
بسقط اللوی بین الدخول فحومل
فتوضح فالمقراۃ لم یعف رسمہا
لما نسجتہا من جنوب و شمال

اے میرے دونوں دوستو، اُٹھو تاکہ محبوب اور اُسکی منزل کی یاد کرکر کے روئیں، جو دخول، حومل، توضح اور مقراۃ کے درمیان مقام سقط اللوی میں واقع ہے اور جس کے آثار ابتک شمالی و جنوبی ہواؤں کے چلنے سے محو نہیں ہوئے۔

اس کے دوستوں کے نزدیک عرب کے صحراؤں میں، جہاں سراب، ریت، اونٹ، خیموں، پرانے بدوی قیامگاہ کے آثار اور سنگلاخ زمینوں کے سوا کچھ نہیں ہے، زیادہ فصیح نظر آئے گا، لیکن امراءالقیس کے کئی صدی بعد جب عربی تمدن عروج پر تھا متنبی کا یہ انداز بیان کچھ اچھا نظر نہ آئے گا:-

خرجوا بہ و لکل باک خلفہ
صعقات موسیٰ حین دک الطور
والشمس فی کبد السماء مریضۃ
والارض راجفۃ تکاد تمور
وحفیف اجنحۃ الملائک حولہ
وعیون اہل اللاذقیۃ طور

اس کے جنازہ کو اس حال میں لیکر نکلے کہ ہر رونے والے پر اسکے پیچھے موسیٰ کی طرح، جب کوہ طور تجلی سے ریزہ ریزہ ہو گیا تھا، بیہوشیاں طاری تھیں۔ آفتاب وسط آسمان میں مریض نظر آتا تھا اور زمین، قریب تھا کہ غایت اضطراب سے جنبش کرنے لگے۔ رحمت کے فرشتوں کی آواز پرواز ان کے گرد تھی اور لاذقیہ والوں کی آنکھیں اس دلگداز منظر کو دیکھنے کی طرف مایل تھیں۔

امراءالقیس، عربی صحرا میں رہ کر بدوی زندگی کا خوگر ہو گیا تھا، اس لئے وہ اس قسم کے مناظر تمدن کا نقشہ کیونکر پیش کر سکتا تھا۔

اسی طرح ایک رند بادہ خوار ابونواس کے اس قول کو زیادہ پسند کرے گا:

و مستطیل علی الصہباء باکرہا
فی فتیۃ باصطباح الراح حذاق
فکل شیئ رآہ ظنہ قدحا
وکل شخص رآہ قال ذا الساقی

بہت سے صبوحی نوش جو دوسرے جوانانِ صبوحی نوش کے ساتھ شراب پینے کے عادی ہیں، وہ جس چیز کو دیکھتے ہیں اُسے ساغر سمجھنے لگتے ہیں، اور جو شخص انھیں نظر آتا ہے اُسے ساقی ہی یقین کر لیتے ہیں۔

لیکن اسے عنترہ کا یہ قول پسند نہ ہوگا، جس میں لطافت مضمون کے ساتھ حماست کا پہلو بھی موجود ہے۔

و لقد ذکرتک والرماح نواہل
منی و بیض الہند تقطر من دمی

میں نے تجھ کو ایسے حال میں یاد کیا جب کہ نیزے میرے خون سے سیراب ہو رہے تھے اور تلواروں سے میرا خون ٹپک رہا

فوددت تقبیل السیوف لانہا
لمعت کبارک ثغرک المتبسم

تھا۔ میں نے اس وقت تلواروں کو چومنا چاہا، کیونکہ وہ بھی تیرے ہی متبسم دانتوں کی طرح چمک رہی تھیں۔

شعر کا مدار تمامتر محسوسات و منقولات پر ہے۔ چونکہ عرب جاہلیت کے محسوسات نہایت سادہ اور منقولات صرف افسانہائے عشق و حرب تھے، اس لئے ان کی زبان میں خشونت تھی اور ان کی ادبیات میں وہ لطافت معنوی اور حکیمانہ اسلوب نہیں تھا، جو دولتِ امویہ، عباسیہ اور اندلسیہ کے عہد تمدن کے کلام میں پائی جاتی ہے۔ عرب شاعری کے عروج کا افسانہ نہایت دلچسپ ہے اور اس کے دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اُس عہد میں جبکہ یورپ بالکل غیر متمدن و وحشی تھا اور ادبیات سے اس کو مطلقاً مس نہیں تھا، عربوں کی وسعت شاعری کا کیا عالم تھا اور کس کس رنگ میں کیسے کیسے شاعر موجود تھے۔ ابن ابی الاحوص نے شعر کی اٹھارہ قسمیں کی ہیں:۔ غزل، وصف، فخر، مدح، ہجو، عتاب، اعتذار، ادب، زہد، خمریات، مرثیہ، بشارت، تہنیت، وعید، تحذیر، ملح، سوال، جواب۔ بعض نے اس میں زہریات، حکمت، مذاق، فراق، سوق اور حماسیات کا بھی اضافہ کیا ہے۔

عرب میں یہ بھی رواج تھا کہ ہر شاعر ایک مخصوص رنگ کو اختیار کر لیتا تھا اور اسی میں وہ شہرت حاصل کرتا تھا، چنانچہ زہیر کی حولیات، نابغہ کے اعتذارات، عنترہ کے حماسیات، کمیت کے ہاشمیات، ابونواس کے خمریات، ابن معتز کی تشبیہات، ابوالعتاہیہ کی زہدیات، بحتری کی مدحیات، ابوتمام کے مرثیے، کشاجم کے لطائف، صنوبری کے روضیات، متنبی کی حکمیات اور ابن فارض کی غزلیات آج بھی مشہور ہیں۔

رؤسائے عرب کو شاعر بننے کا بڑا شوق تھا، وہ سوق عکاظ میں لوگوں کو اپنے اشعار سناتے، ماہرین فن سے اصلاح لیتے اور جو کلام فصیح و بلیغ ہوتا اُسے کعبہ کے دروازہ پر آویزاں کر دیتے۔ عربی طبایع پر شاعری کا اتنا گہرا اثر تھا کہ وہ اپنے تاریخی حالات، اپنے اخلاق و عادات، اپنی قومی خصوصیات، اپنے فضایل و مفاخر سب اشعار ہی کے ذریعہ سے ظاہر کرتے تھے اور رفتہ رفتہ وہاں شاعری نے اپنا اثر اس قدر قایم کر لیا کہ قبایل کی حالت کو بلند و پست بنانا، آتش جنگ مشتعل کر دینا، امن و صلح قایم کرا دینا، حقیر کو معزز۔ اور معزز کو حقیر بنا دینا سب کچھ شاعری کی قلمرو میں داخل ہو گیا۔ عرب کے ایک قبیلہ کا نام انف الناقہ (ناقہ کی ناک) تھا اور لوگ تحقیر کے ساتھ اس کا نام لیا کرتے تھے، لیکن جب حطیئہ شاعر نے اسی قبیلہ کی تعریف میں یہ شعر کہہ دیا کہ:۔

قوم ہم الانف والاذناب غیرہم
ومن یسوی بانف الناقۃ الذنبا[1]

تو یہی نام اک نشانِ عزت بن گیا۔ اس قسم کے واقعات سے عربی شاعری کی تاریخ بھری پڑی ہے۔

---

[1] ملک کی ناک تو یہی قوم ہے باقی سب دُم ہیں اور ظاہر ہے کہ دُم ناک کی برابری نہیں کر سکتی۔

صدرِ اسلام میں شاعری کی طرف توجہ کم ہوئی، کیونکہ ایک طرف اُمورِ دین، مسئلۂ نبوت و وحی نے لوگوں کی توجہ اپنی طرف جذب کرلی اور دوسرے نظمِ قرآن نے شعرا کو متحیر بنا دیا۔ لیکن جب ابتداءِ اسلام کے تمام مراحل طے ہوگئے تو رفتہ رفتہ پھر لوگوں کو شعر کی طرف توجہ ہوئی یہاں تک کہ عہدِ بنی عباس میں تو اس کے عروج کی کوئی انتہا نہ رہی کیونکہ خلفاءِ وقت خود بے بدل شاعر تھے اور اُن کے نقادِ فن ہونے کی وجہ سے بہترین لٹریچر عربی زبان میں فراہم ہو رہا تھا۔

شعر کی تاریخ نہایت قدیم ہے، حتےٰ کہ اس کی ابتدا تاریخ الالسنہ کے ساتھ ہی ساتھ ہوتی ہے۔ علم الآثار سے معلوم ہوتا ہے کہ نثر کی تاریخ سے شعر کی تاریخ پہلے شروع ہوتی ہے، چنانچہ ہندوستان، ایران اور یونان کے آثار اس کے ثبوت میں پیش کئے جا سکتے ہیں۔

عربی شاعری کے متعلق اختلاف ہے، بعض کہتے ہیں کہ سب سے پہلے عاد نے شعر کہے، بعض ثمود کو بتاتے ہیں اور بعض حمیر اور مضر بن نزار کو۔ بہرحال عرب میں کسی نے بھی شاعری کی ابتدا کی ہو، یہ یقینی ہے کہ اس کی ترقی تدریجی صحرا کی وسعت میں شروع ہوئی اور وہیں انتہا کو پہونچی۔ عرب اپنے خیموں میں جمع ہوتے، بزمِ مشاعرہ قایم ہوتی، لوگ اشعار سنتے اور دوسروں کو سناتے یہاں تک کہ ایک شاعر کا کلام ہر ہر زبان پر ہوتا اور غیر شاعر جماعت اپنے کلام کی تائید میں اس کو بطور نظیر و تمثیل کے پیش کرتی۔

عربوں میں ایک سالانہ جلسۂ ادب سوقِ عکاظ میں ہوتا تھا جو نخلہ اور طایف کے درمیان واقع تھا، یہاں شعرا عام جلسہ میں اپنے اشعار سُناتے، شاگردوں کے کلام میں اصلاح دیتے اور اس ادبی جولانگاہ کی رونق ایک ماہ تک قایم رہتی۔ شوال کے آخر میں یہ ادبی اجتماع ختم ہوتا اور یہیں سے لوگ حج کے لئے روانہ ہو جاتے۔

شذراتِ نقد

(آسکر وائلڈ)

ناقد وہ ہے جو حسین چیزوں سے پیدا ہونے والے تاثرات کو کسی دوسرے اسلوب یا نئی صورت میں منتقل کر سکے۔

طرزِ تنقید اعلیٰ ہو یا ادنیٰ ناقد کی خود اپنی ہی سیرت نگاری کا ایک پیرایہ ہے۔

ایسی کوئی کتاب نہیں جسے اخلاقی یا غیر اخلاقی کہا جا سکے۔ کتاب کے متعلق صرف یہی کہا جا سکتا ہے کہ وہ اچھی لکھی گئی یا بُری اور بس۔ زمانہ کا حقیقت کو پسند نہ کرنا ایسا ہے جیسے اس حبشی کا غصہ، جسے آئینہ میں اپنی اصلی صورت نظر آئے۔

زمانہ کا رومانیت کو پسند نہ کرنا، ایسا ہے جیسے اُس حبشی کا غصہ، جسے آئینہ میں اپنی صورت نظر نہ آئے۔

جب ناقدین میں اختلاف ہو، صناع کو خود اپنے ساتھ اتفاق ہوتا ہے۔

انتقادی استقرا کی ایک مثال

(نیاز فتحپوری)

فن نقد کی تاریخ، اُس کے اُصول کے ارتقائی مدارج و اسالیب کے متعلق اشاعت حاضرہ میں آپ کو متعدد مقالے نظر آئیں گے جو نہایت قابلیت سے لکھے گئے ہیں اور ان مباحث میں اب کسی اضافہ کی گنجایش نہیں معلوم ہوتی، اس لئے میں اپنے مضمون میں اُن نظریوں سے بحث نہ کروں گا جو اس فن کی بابت قایم کئے گئے ہیں، بلکہ عملی طور پر بتاؤں گا کہ عہد حاضر کے معیاری انتقاد کے سلسلہ میں استقراء (Induction) کا جو ذکر کیا جاتا ہے، اسکی عملی صورت کیا ہونی چاہئے۔

یوں تو فن نقد نہ صرف علوم و فنون بلکہ سچ پوچھئے تو ہر ہر بات پر حاوی ہے، لیکن اسکی اہمیت کا صحیح اندازہ اسی وقت ہو سکتا ہے، جب آپ ادب لطیف کو سامنے رکھیں، کیونکہ وجدان و جمالیات یا نفسیات جن کو اب فن نقد کا ضروری عنصر خیال کیا جاتا ہے، ان سے زیادہ تر ادب لطیف ہی کے نقد میں کام لیا جاتا ہے۔

تاریخ، فلسفہ، مذہب، ریاضی وغیرہ تمام علوم خواہ وہ حکمت نظری سے تعلق رکھتے ہوں یا حکمت عملی سے، منقولات میں شامل ہوں یا معقولات میں مقررہ اُصول میں جکڑے ہوئے ہیں اور ان اُصول سے ہٹ کر اُن کی صحت و عدم صحت، یا حسن و قبح پر حکم نہیں لگایا جا سکتا۔ لیکن ادبیات اور خصوصیت کے ساتھ شاعری کے پرکھنے کے لئے مقررہ اُصول کے علاوہ اس قوت فیصلہ سے بھی کام لینا پڑتا ہے جس کا تعلق صرف ذوق و وجدان سے ہے جو بڑی نازک چیز ہے اور اسی لئے نقد شعر کو میں " انتقاد عالیہ" کہتا ہوں۔

مثلاً تاریخ کی کتاب کو لیجئے کہ اس پر نقد کرنے کے لئے ہم کو صرف یہ دیکھنا پڑتا ہے کہ واقعات کا ماخذ کیا ہے اور مصنف نے نقل واقعات میں کوئی تحریف تو نہیں کی، یا کوئی ایسی رائے تو پیش نہیں کی جو حق و انصاف کے خلاف ہو، اسی طرح فلسفہ کی تصنیف پر نقد کرنے کے لئے ہم کو صرف عقلی نظریوں کو سامنے رکھ کر یہ دیکھنا ہوتا ہے کہ ان میں کوئی تضاد و تناقض تو نہیں ہے، اور مسلّمہ حقایق سے انحراف تو نہیں کیا گیا؟ الغرض یہی حال تمام علوم کا ہے، مذہب یا الٰہیات میں بھی (اگر معقولات سے کام نہ لیا جائے) تو زیادہ تر منقولی مباحث ہی سامنے آتے ہیں اور انھیں کو دیکھ کر ایک کتاب کی خوبی یا بُرائی پر حکم لگایا جاتا ہے، لیکن بر خلاف اس کے ادبیات اور ادبیات میں بھی کسی شاعر کے کلام کو پرکھنے

کے لئے علاوہ مقررہ فنی اُصول کے ہم کو شاعر کی زندگی، اس کے اکتسابات اور ماحول وغیرہ کو سامنے رکھنا ہوتا ہے اور یہ بھی دیکھنا پڑتا ہے کہ نفسیاتی نقطۂ نظر سے جو زبان یا لب ولہجہ اس نے اختیار کیا ہے وہ زمانہ، ماحول، جذبات اور موضوع کے لحاظ سے انتہائی موزوں ہے یا نہیں اور جمالیاتی ذوق کی اس سے پوری تسکین ہوتی ہے یا نہیں، اس لئے نقد شعر کے لئے حد درجہ پاکیزگی ذوق کی ضرورت ہے اور اس کو وہی شخص اختیار کر سکتا ہے جو غیر معمولی نازک فکر و احساس کا مالک ہے۔

ہر چند یہ بالکل صحیح ہے کہ شعر کا وجود، فنِ نقد سے بہت پہلے ہوا ہے، لیکن جس حد تک ذوق یا نفسیات انسانی کا تعلق ہے، شعر اور نقد دونوں ساتھ ہی ساتھ رونما ہوئے ہیں۔ کیونکہ ان دونوں میں وہی تعلق ہے جو اثر و تاثر میں پایا جاتا ہے اور ان دونوں کا لازم ملزوم ہونا ظاہر ہے۔ ہم جو بات کرتے ہیں اس سے مقصود کسی خاص جذبہ یا واقعہ کا اظہار ہوتا ہے اور یہ اظہار اسی لئے ہوتا ہے کہ اس کے اثر کو دوسرا بھی قبول کرے۔ اگر ہمارے بیان سے یہ مقصود پورا ہوتا ہے تو سمجھا جائے گا کہ ہمارا بیان درست تھا، ورنہ نادرست، اور یہیں سے نقد کا وہ بنیادی اُصول پیدا ہوتا ہے، جسکے پیشِ نظر ادب لطیف اور شاعری میں "نفسیاتی صداقت" کی جستجو کی جاتی ہے۔

بہر حال اس میں کلام نہیں کہ اگر شاعر پیدا ہوتا ہے تو نقاد بھی بنتا نہیں، اور جس طرح باندازۂ فیضانِ فطرت شاعر کے مراتب و مدارج مختلف ہوتے ہیں، اسی طرح نقاد بھی قوتِ تفقہ اور صحت ذوق کے لحاظ سے بلند و پست ہو سکتا ہے جس کا تعلق فن یا اکتساب سے صرف اتنا ہے کہ وہ نقاد میں اظہار خیال کی منطقی صلاحیت پیدا کر دیتا ہے اور اگر نقاد شاعر (مقالی) بھی ہے (احساس و فکر کے لحاظ سے تو اس کا شاعر ہونا لازم ہے) تو وہ یہ بھی بتا سکتا ہے کہ فلاں خیال کو کس طریقہ سے زیادہ موثر طور پر ظاہر کیا جا سکتا تھا۔

اس سے مقصود یہ ظاہر کرنا ہے کہ انتقاد کی فنی حیثیت اتنی زیادہ اہم نہیں ہے، جتنی وہبی صلاحیت اور یہ خیال کہ چونکہ انتقاد کے کچھ اُصول مرتب ہو گئے ہیں اور اس لئے ان کو سامنے رکھ کر ہر شخص نقاد بن سکتا ہے، درست نہیں۔

آپ نے پچھلے مقالات سے بخوبی اندازہ کر لیا ہو گا کہ فنی حیثیت سے انتقاد نے اسوقت تک کتنی ترقی حاصل کی ہے اور اس کے بنیادی اُصول جو دراصل اسی فطری صلاحیت کے عمل و تجربہ کو دیکھ کر منضبط کئے گئے ہیں کیا ہیں۔ فن نقد تین باتوں پر مشتمل ہے، جن کو اصطلاحی زبان میں تشریح، استدلال اور حکم کہتے ہیں اور انھیں کو انگریزی میں Inductive (استقرائی) Speculative (تفکری) اور Judicial (تشریعی) کے نام سے بھی موسوم کرتے ہیں۔۔ تشریح یا استقراء کے سلسلہ میں سب سے پہلی شرط یہ ہے کہ نقاد کو موضوع کا ماہر ہونا چاہئے، اور اس نے اس موضوع خاص کی تمام ضروری کتابوں کا غایر مطالعہ کیا ہو، دوسری شرط یہ ہے کہ وہ مصنف یا شاعر کے سوانح حیات، تعلیم و تربیت، ماحول، اکتسابات ذہنی، دماغی و جسمانی کیفیت

اور تجربات زندگی سے واقف ہو، کیونکہ اس کے بغیر وہ استقراء نہیں کر سکتا۔

اس کے بعد تفکر و استدلال کی منزل آتی ہے، اس کے لئے ضروری ہے کہ نقاد اپنے ذاتی میلان و انفرادی ذوق سے بالکل علٰحدہ ہو کر محض مصنف کی زندگی، اس کے ماحول اور اس کے ذوق و داعیات کو سامنے رکھ کر غور کرے کہ ان حالات میں اس نے جو کچھ لکھا ہے وہ کس مرتبہ کا ہے اور آیا اس سے زیادہ ترقی ممکن تھی یا نہیں۔ ادب لطیف اور خصوصیت کے ساتھ شاعری پر نقد کرنے کے لئے یہ اہتمام بہت ضروری ہے کیونکہ بغیر اس کے ہم شاعر کا ذوق متعین نہیں کر سکتے اور یہ تعیین ازبس ضروری ہے۔

تیسری منزل وہ ہے جسے ہم "حکم یا تشریح" کہتے ہیں، یعنی استقراء و تفکر کے نتائج پیش کرنا۔ اور یہی وہ منزل ہے جہاں نقاد کو اکثر و بیشتر بڑی مشکل پڑ جاتی ہے اور خود اپنے ذوق سے قطع نظر کر کے سوچنا دشوار ہو جاتا ہے، اس سلسلہ میں ہم کو شاعر کے ذوق، اس کا ماحول اور اکتسابات کے علاوہ موضوع کے نفسیاتی اقتضاء کو بھی سامنے رکھنا پڑتا ہے اور سچ پوچھئے تو انتقاد کی مرکزی حیثیت اسی کو حاصل ہے۔

یہ ہے نہایت مختصر سا بیان عہد حاضر کے اُصول انتقاد کا، جن کو آپ کافی شرح و بسط کے ساتھ پچھلے مقالوں میں ملاحظہ فرما چکے ہیں، لیکن ان کی عملی صورت کیا ہو سکتی ہے، یعنی ان اُصول کو پیش نظر رکھ کر اگر ہم کوئی "نقد و تبصرہ" کریں تو اسے کیا یا کیسا ہونا چاہئے، اسی چیز کو سامنے رکھ کر میں نقد ادب کے اولین اُصول استقراء کو عملی صورت سے پیش کرنا چاہتا ہوں اور اس کے لئے میں نے کلام غالب کا انتخاب کیا ہے۔

قبل اس سے کہ میں استقراء شروع کروں یہ بتا دینا ضروری ہے کہ میں نے غالب کا انتخاب کیوں کیا۔ پہلے میرا ارادہ یہ تھا کہ بغیر کسی خاص شاعر کا انتخاب کئے ہوئے، عمومی طور پر "معیار تغزل" پر کچھ لکھوں، لیکن پروفیسر فراق نے بھی اسی موضوع پر لکھنا پسند کیا اور مجھے مجبوراً موضوع کی عمومیت میں کچھ "تخصیص" کرنا پڑی اور وہ تخصیص یہی ہو سکتی تھی کہ ادب میں کسی مخصوص شاعر کے تغزل کو سامنے رکھ کر اظہار خیال کروں۔ اس غرض کے لئے میں نے غالب کا انتخاب کیا، اور اس انتخاب کے کئی سبب تھے۔ ایک تو یہ کہ غالب نے خود اپنے، اپنی شاعری اور اپنے ذوق کے متعلق اتنا کچھ لکھا ہے کہ ایک نقاد کو اس سلسلہ میں وہ سب کچھ پوری صحت کے ساتھ معلوم ہو سکتا ہے "جو تشریح و استقراء" کے لئے ضروری ہے۔ دوسرا سبب یہ کہ غالب اُس عہد کا شاعر ہے جب اُردو شاعری اپنے دوسرے دور کے انتہائی عروج تک پہونچی ہی تھی، کہ دلی اُجڑی اور اس طرح اس عروج پر استقامت کا موقع نہ مل سکنے کی وجہ سے اس زمانہ کی رنگین و پختہ شاعرانہ ذہنیت میں انتشار کے کافی اسباب پیدا ہو گئے۔ گویا جس طرح فتنۂ تاتار کی وجہ سے فارسی شاعری کا دور خوشحالی ختم ہوا، اسی طرح مغلیہ حکومت کے زوال کے سبب سے اُردو شاعری کا بھی وہ دور ختم ہو گیا جو بڑے بڑے

امکانات ترقی اپنے اندر رکھتا تھا اور چونکہ غالب اسی دور کا چوٹی کا شاعر تھا اور آخر وقت تک اس نے دلی کو نہیں چھوڑا اس لئے ہم کو اس کے کلام سے بہت کچھ اس انقلاب کا بھی پتہ چلتا ہے، جس نے شعراء کے سکون و نشاط کو برباد کرکے، غزل کی رچی ہوئی ذہنیت میں اضطراب پیدا کردیا۔ تیسرا سبب یہ کہ غالب اس عہد کا سب سے پہلا فارسی شاعر تھا جس نے ریختہ کو اختیار کیا اور اس طرح ہمیں اسی کے کلام سے زیادہ صحیح پتہ اس بات کا چل سکتا ہے کہ اُردو شاعری نے فارسی کے اثرات کو کس کس طرح قبول کیا اور ان اثرات نے اُردو شاعری میں کیا حسن و قبح پیدا کیا۔ چوتھا سبب یہ کہ اس دور کے شعراء میں غالب ہی ایک ایسا شاعر تھا جس نے "تغزل" میں گوناگوں وسعتیں پیدا کیں اور جو اپنے اندازِ بیان سے بعض ایسی نئی راہیں بھی پیدا کر گیا جو اس سے قبل مفقود تھیں، پانچواں سبب یہ کہ اگر میری طبیعت حاضر نہ ہو تو غالب اور ذکر غالب ہی ایک ایسا موضوع ہے، جو میرے ذہن کو حرکت میں لا سکتا ہے اور میں کچھ نہ کچھ کہنے پر مجبور ہو جاتا ہوں۔

بہر حال یہ تھے وہ اسباب جنھوں نے مجھے غالب کے انتخاب پر مجبور کیا اور اب اسی شاعری کو "فلسفۂ نقد" کے اولین اُصول (استقراء) کے نقطۂ نظر سے دیکھنا چاہتا ہوں۔

نقد کے اولین اُصول، یعنی استقراء کے سلسلہ میں ہم کو سب سے پہلے غالب کے سوانح حیات، ماحول، اکتسابات، ذوق سخن اور اپنی و نیز دوسروں کی شاعری کے متعلق ان کی رائے کی جستجو کرنا ضروری ہے اور یہ سب کچھ ہمیں خود ان کی تصانیف سے بہ آسانی مل سکتا ہے، ان کے اُردو و فارسی رقعات و مکاتیب، کلیات نظم و نثر (فارسی)، قاطع برہان، سبد چین، پنج آہنگ، مہر نیمروز (تیموریہ خاندان کی تاریخ ہمایوں کے عہد تک) اور دستنبو (غدر کے حالات) وغیرہ متعدد کتابیں موجود ہیں کہ اگر ان کا مطالعہ کیا جائے تو غالب کی جسمانی و ذہنی زندگی کے تمام کوائف پوری طرح معلوم ہو سکتے ہیں اور انھیں پر اعتماد کرکے ہم مختصراً انھیں یہاں پیش کرتے ہیں۔

غالب کا نام، مرزا اسد اللہ خاں تھا اور نجم الدولہ، دبیر الملک، نظام جنگ **خطابات** ــــ ان کو میرزا نوشہ بھی کہتے تھے۔ تخلص اسد اور غالب دونوں تھے۔ ولادت ۱۲۱۲ھ۔ نسلاً ایبک تُرک تھے اور ان کے دادا مرزا نجف خاں، شاہ عالم کے دربار سے وابستہ تھے، غالب کے والد عبداللہ بیگ خاں نواب آصف الدولہ (اودھ) کی سرکار میں ملازم ہو گئے اور پھر نواب نظام علی خاں کی ملازمت اختیار کرکے حیدر آباد چلے گئے، حیدر آباد سے یہ والی الور راجہ بختاور سنگھ کے پاس چلے گئے اور یہاں ایک لڑائی میں مارے گئے، اسوقت اسد اللہ خاں (غالب) کی عمر پانچ سال کی تھی، اس لئے ان کے چچا نصر اللہ بیگ خاں صوبیدار آگرہ نے ان کی پرورش کی۔ نصر اللہ بیگ کے انتقال کے بعد ان کی پنشن سے سات سو روپیہ سالانہ ۱۸۵۷ء تک غالب کو بھی ملتا رہا، مگر فتح دہلی کے بعد تین سال تک یہ پنشن

بند رہی۔ جب نصر اللہ خاں کا انتقال ہوا تو غالب بہت کمسن تھے۔ جب مرزا کی عمر ۵۴ سال کی ہوئی تو بہادر شاہ ظفر آخری تاجدار مغلیہ نے ان کا مشاہرہ پچاس روپیہ ماہوار مقرر کر کے تیموریہ خاندان کی تاریخ لکھنے پر مامور کیا، اور اس کے پانچ سال بعد جب ذوق کا انتقال ہو گیا تو اپنا کلام بھی ان کو دکھانے لگے۔ غدر سے دو سال قبل واجد علی شاہ نے بھی پانسو روپیہ سالانہ ان کا وظیفہ مقرر کر دیا تھا، لیکن غدر کے بعد بند ہو گیا۔ اس کے دو سال بعد نواب یوسف علی خاں رئیس رامپور نے سو روپیہ ماہوار وظیفہ جاری کر دیا جو وفات تک ملتا رہا۔ غالب کچھ دن رامپور بھی رہے لیکن پھر دہلی واپس آ گئے اور یہیں ۱۸۶۹ء میں انتقال کیا، اس وقت ان کی عمر ۷۳ سال کی تھی۔ درگاہ نظام الدین اولیا (دہلی) میں مدفون ہیں۔

اول اول شیخ معظم ہندی سے تعلیم پائی اور ایک نو مسلم ایرانی (عبدالصمد) سے جس کا نام ہرمزد تھا، فارسی زبان حاصل کی۔

۱۳ سال کی عمر میں، انھوں نے نواب فخر الدولہ کے چھوٹے بھائی مرزا علی بخش کے یہاں شادی کی۔ سات بچے ہوئے لیکن کوئی زندہ نہ رہا۔ مولانا فخر کے خاندان سے ارادت رکھتے تھے اور ان کی تجہیز و تکفین بھی اہل سنت کے طریق پر ہوئی، لیکن بلحاظ عقاید یہ یقیناً غیر تبرائی شیعہ تھے، فطرتاً بڑے آزاد مشرب، بذلہ سنج، شوخ طبع و خوددار تھے، شراب کے عادی تھے، لیکن مذہباً اس کو ہمیشہ گناہ سمجھا۔

غدر کے بعد ان کی زندگی بہت عسرت سے بسر ہوئی، کیونکہ پنشن بند ہو گئی تھی، لیکن سرکاری پنشن پھر جاری ہوئی اور رامپور سے بھی وظیفہ ملنے لگا، تو معاشی دشواریاں کم ہوئیں، لیکن اپنی اولوالعزمی، اور فراخدستی کی وجہ سے ہمیشہ پریشان و مقروض رہے۔

غالب کی ابتدائی تعلیم و تربیت کے تفصیلی حالات ہم کو معلوم نہیں، لیکن چونکہ غالب پانچ سال کی عمر میں یتیم ہو گئے تھے اور کمسنی میں ان کے چچا اور تنہا مربی کا بھی انتقال ہو چکا تھا، اس لئے ظاہر ہے کہ ان کی تعلیم و تربیت کماحقہ نہ ہوئی ہوگی، لیکن چونکہ قدرت نے انھیں ایک مہذب و شایستہ اور اسی کے ساتھ خوشحال تعلیم یافتہ گھرانے میں پیدا کیا تھا، اس لئے ان کے عہد طفلی کا ماحول یقیناً ایسا تھا کہ اس نے ان کے فطری ذوق ادب کی بنیاد کو ابتدا ہی میں مرتسم کر دیا ہوگا اور اس وقت جس طرح فارسی کی تعلیم ابتدا میں ہوا کرتی تھی ان کی بھی ہوئی ہوگی، اور فارسی جاننے کے لئے جتنی عربی جاننے کی ضرورت ہے اُس سے بھی وہ بے بہرہ نہ رہے ہوں گے۔

اس باب میں خود غالب کے بیانات ملاحظہ ہوں:

ایک خط میں تفتہ کو لکھتے ہیں: — "میں عربی کا عالم نہیں مگر نرا جاہل بھی نہیں، بس اتنی بات ہے کہ اس

زبان کے لغات کا محقق نہیں ہوں، علماء سے پوچھنے کا محتاج اور سند کا طلبگار رہتا ہوں"

فارسی کی تحصیل اور فارسی شاعری کے ذوق کے متعلق نواب کلب علی خاں مرحوم کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

"بدو فطرت سے میری طبیعت کو زبان فارسی سے ایک لگاؤ تھا، چاہتا تھا کہ فرہنگوں سے بڑھکر کوئی ماخذ مجھ کو ملے، بارے مراد بر آئی اور اکابر پارسی میں سے ایک بزرگ یہاں وارد ہوئے اور اکبر آباد میں فقیر کے مکان پر دو برس رہا اور میں نے اس سے حقایق و دقایق زبان فارسی کے معلوم کئے۔

اسی اُستاد کا تعارف وہ ایک جگہ ان الفاظ میں کراتے ہیں:

"ہشت ہرمزد نام پارسی نژاد فرزانہ بود از تخمۂ ساسانیان، پس از گردآوردن فراواں دانش کیش اسلام گزید و خود را عبدالصمد نامیدہ در سنہ ۱۲۲۶ھ بہ طریق سیاحت بہ ہند آمدہ و بہ اکبر آباد دو سال بہ کلبۂ احزان من آسودہ و من آئین معنی آفرینی از وے فرا گرفتہ ام"

تفتہ کو ایک اور خط میں لکھتے ہیں:

"فارسی میں مبداء فیاض سے وہ دستگاہ ملی ہے کہ اس کے زبان کے قواعد و ضوابط میرے ضمیر میں اس طرح جاگزیں ہیں جیسے فولاد میں جوہر"

مفتی سید محمد عباس کو بھی اسی مضمون کا ایک خط تحریر کیا ہے:

" فارسی کے ساتھ ایک مناسبت ازلی و سرمدی لایا ہوں، مطابق اہل پارس کے منطق کا مزہ بھی فطری لایا ہوں، مناسبت خدا داد، تربیت اوستاد۔ حسن و قبح ترکیب پہچاننے اور فارسی کے غوامض جاننے لگا"

مرزا رحیم بیگ کے نام ایک خط میں پھر اسی مفہوم کی تکرار یوں کرتے ہیں:

"زباندانی فارسی میری ازلی دستگاہ اور یہ عطیہ خاص منجانب اللہ ہے، فارسی زبان کا ملکہ مجھ کو خدا نے دیا ہے مشق کا کمال اپنے اُستاد سے کیا ہے"۔

لیکن ایک جگہ عبدالصمد کے وجود سے انکار کرتے ہوئے یہ بھی ظاہر کیا ہے کہ " وہ ایک فرضی نام تھا اور محض اس لئے گھڑ لیا تھا کہ لوگ مجھے "بے اُستادا" نہ کہیں" بہر حال اگر اسے غالب کا محض تفنن سمجھ لیا جائے تو بھی اس سے صرف اتنا ظاہر ہوتا ہے کہ غالب نے چودہ سال کی عمر میں صرف دو سال تک عبدالصمد سے استفادہ کیا اور دو سال کی تعلیم غالب کو غالب نہ بنا سکتی تھی، اگر واقعی ان کو فارسی کے ساتھ "مناسبت ازلی" حاصل نہ ہوتی، اس لئے غالب کا یہ دعویٰ کہ "میرا اُستاد مبداء فیاض کے سوا کوئی نہیں" غلط نہیں۔

ان اقتباسات سے غالب کی ابتدائی تعلیم اور اُن کے فطری ذوق فارسی پر کافی روشنی پڑتی ہے، لیکن اب ہمیں یہ معلوم کرنا ہے کہ ان کا رجحان مطالعہ کیا تھا اور اساتذۂ فارسی میں کن کن سے انھوں نے استفادہ کیا۔ اس باب

میں بھی ہمیں غالب کی تحریروں سے بڑی مدد ملتی ہے، چنانچہ کلیات فارسی کے خاتمہ میں ایک جگہ لکھتے ہیں:

"شیخ علی حزیں بخندۂ زیرلبی بے راہ رویہاے مرا در نظرم جلوہ گر ساخت، و زہر نگاہ طالب آملی و برقِ چشم عرفی شیرازی مادۂ ہرزہ جنبشہاے نارواد رپاے رہ پیمائے من بسوخت۔ ظہوری بہ سرگرمی گیرائی نفس، حرزے بہ بازوے توشۂ بکرم بست، و نظیری لاابالی خرام بہ ہنجار خاصہ خودم بجنبش آورد۔ اکنوں بیمین فرہ پرورش آموختگی ایں گروہ فرشتہ شکوہ، کلک رقاص من بہ خرامش تذروست و برامش موسیقار بہ جلوہ طاؤس ست و بہ پرواز عنقا"

غالب کی اس تحریر سے صاف ظاہر ہے کہ انھوں نے حزیں، طالب آملی، عرفی شیرازی اور نظیری کا اپنے مطالعہ و اکتساب کے لئے انتخاب کیا تھا اور اس انتخاب کے بہتر ہونے میں کس کو گفتگو ہو سکتی ہے۔ چنانچہ نواب مصطفٰے خاں شیفتہ اپنے تذکرہ "گلشن بیخار" میں غالب کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

"غزلش چوں غزل نظیری بینظیر و قصیدہ اش چوں قصیدۂ عرفی دلپذیر"

خواجہ حالی مرحوم غالب کے متعلق ان سے زیادہ صریح الفاظ میں یوں لکھتے ہیں:

"وہ شخص جس کا قصیدہ انوری و خاقانی کے قصیدوں سے ٹکر کھائے، جس کی غزل عرفی و طالب آملی کی غزل سے سبقت لیجائے، جو رباعی میں عمر خیام کی زمیں آواز ملائے اور اُس کی نثر کے آگے ابوالفضل اور ظہوری کی نثریں پھیکی اور بے مزہ معلوم ہوں"

مولانا حالی نے خاقانی، عمر خیام اور ابوالفضل کا بھی ذکر کیا ہے، حالانکہ اس کے قصاید اس کی رباعیات اور نثر کا رنگ ان حضرات سے بالکل علحدہ تھا۔ علاوہ اس کے غالب نے خود زیادہ تر نظیری، حزیں، ظہوری اور صائب ہی کا ذکر کرتے ہوئے کہیں ان سے کسب فیض اور کہیں ان کی ہمسری کا اظہار کیا ہے مثلاً:

مارا مدد ز فیض ظہوری ست در سخن

دوسری جگہ ظہوری اور صائب دونوں کا ذکر ایک ساتھ کرتا ہے:

ذوقِ فکر، غالب را بردہ ز انجمن بیروں　　با ظہوری و صائب محو ہمزبانیہاست

ایک جگہ اپنے آپ کو عرفی کا جانشین قرار دیتا ہے:

چوں ننازد سخن از مرحمتِ دہر، بخویشش　　کہ بُرد عرفی و غالب بہ عوض باز دہد

ایک اور شعر میں اسی خیال کو یوں ظاہر کرتا ہے:

کیفیت عرفی طلب از طینت غالب　　جام دگراں بادۂ شیراز ندارد

لیکن ایک شعر میں وہ اپنے آپ کو عرفی سے بلند تر ظاہر کرتا ہے:

او جستہ جستہ غالب و من دستہ دستہ ام — عرفی کے ست لیک زچوں من، دریں چہ بحث

ایک اور جگہ اپنے آپ کو نظیری کا ہمسر ظاہر کرتا ہے:

زفیض نطق خویشیم با نظیری ہمزباں غالب — چراغے را کہ دودے ہست در سر، زود در گیرد

ایک جگہ حزیں اور نظیری دونوں کا اعتراف ایک ہی مصرعہ میں یوں کرتا ہے:

رو، شیوۂ نظیری و طرز حزیں شناس

مجموعی طور پر ان تمام اساتذہ کا ذکر و اعتراف، گل رعنا کے دیباچہ میں اس طرح کرتے ہیں:

"بر گوشۂ سماط لفظ، ریزہ چیں و کاسہ لیس گزشتہ جادو بیاناں و بر طرف بساط معنی خواجہ تاش و ہم پیالہ آنانم، چہ اگر دیگراں را از خزینۂ جود مبدار فیاض، لعل و گہر بدامن فطرت می دہند، مرا نیز خردہ ۂ چند در جیب و کنار اندیشہ می نہند۔

نگویم، تازہ دارم شیوۂ جادو بیاناں را — و لے در خویش بینم کار گر جادوئے آناں را"

اسی طرح مولوی سراج الدین احمد کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:-

"در سخن از پرورش یافتگان مبدار فیاضم و سواد معنی را بفروغ گوہر خویش روشن کردہ ام"

الغرض، اس بات کی ناقابل تردید شہادت موجود ہے کہ غالب نے فارسی شاعری میں اپنا مطمح نظر حزیں، نظیری، عرفی، ظہوری اور صائب کے کلام کو قرار دیا تھا اور اسی لئے ہم کو اس کے کلام میں ان سب کا ملا جلا ایک خاص رنگ ملتا ہے جس میں غالب نے اپنی غیر معمولی شاعرانہ شوخیوں اور انداز بیان کی ندرتوں سے ان سب سے علٰحدہ اپنی انفرادیت کیلئے جداگانہ راہ پیدا کی، یہاں تک کہ مشق کے بعد وہ بجا طور پر یہ دعوٰی کر سکا کہ:

فارسی بیں تا بہ بینی نقشہائے رنگ رنگ
مانی وارژنگم، آں مجموعہ ارتنگ من ست

اور اس سے زیادہ کھلے الفاظ میں یہ کہہ اُٹھا:

گر شعر و سخن بدہر آئیں بودے — دیوانِ مرا شہرت پرویں بودے
غالب اگر ایں فن سخن دیں بودے — آں دیں را ایزدی کتاب ایں بودے

یعنی اگر شاعری کوئی دین و مذہب ہوتی تو اس مذہب کی الہامی کتاب دیوان غالب ہی ہوتا، اس میں شک نہیں کہ غالب نے یہ کہکر شاعرانہ تعلّی سے کام لیا ہے، لیکن یہ تعلّی کسی ایسے پیمبر کی نہیں ہے جس کی صداقت متفقہ طور پر مشکوک ہو۔

ان اقتباسات سے غالب کی ابتدائی تعلیم اس کے میلان مطالعہ اور پندار شاعرانہ پر کافی روشنی پڑتی ہے،

لیکن ابھی ہم کو یہ معلوم کرنا ہے کہ آیا اس نے بھی کوئی معیار اچھے شعر کا قایم کیا تھا یا نہیں، اور اگر کیا تھا تو کیا۔ اس مسئلہ کے متعلق بھی اس کی تصانیف کی جستجو سے ہم کو کافی معلومات حاصل ہوتی ہیں۔

شاعری[1] کے دو پہلو ہیں، ایک فنی اور دوسرا معنوی اور ان دونوں پہلوؤں پر غالب نے اظہار خیال کیا ہے عود ہندی میں ایک جگہ فرماتے ہیں:

"سخن ایک معشوقہ پری پیکر ہے، تقطیع شعر اس کا لباس اور مضامین اس کا زیور ہے"

ایک اور جگہ شعر کی تعریف یوں کرتے ہیں:

"گفتار موزوں کہ آں را شعر نامند، در ہر دل جائے دیگر و در ہر دیدہ رنگے دیگر و سخن سرایان را ہر زخمہ جنبشے دیگر و ہر ساز آہنگے دیگر دارد"۔

عود ہندی اور اردوئے معلیٰ کے بعض خطوط میں غالب نے زیادہ کھل کر شعر و شاعری کے متعلق گفتگو کی ہے، جس سے ہم بہ آسانی معلوم کرسکتے ہیں کہ غالب کا انتقادی نظریہ اس باب میں کیا تھا۔ کہتے ہیں:

حضرت صاحب، ان صاحبوں کے کلام کو یعنی ہندیوں کے اشعار کو، اور واقف سے بیدل اور ناصر علی تک اس میزان میں تولیں۔ میزان یہ ہے:

رودکی و فردوسی سے لیکر، خاقانی و سنائی و انوری وغیرہم تک ایک گروہ، ان حضرات کا کلام تھوڑے تھوڑے تفاوت سے ایک وضع پر ہے ــــ پھر حضرت سعدی طرز خاص کے موجد ہوئے، سعدی و جامی و ہلالی یہ اشخاص متعدد نہیں ــــ خاقانی ایک اور شیوہ خاص کا مبدع ہوا، خیالہائے نازک و معانی بلند لایا، اس شیوہ کی تکمیل کی ظہوری، نظیری، عرفی و نوعی نے، سبحان اللہ، قالب سخن میں جان پڑگئی ــــ اس روش کو بعد اس کے صاحبان طبع نے سلاست کا چربا دیا۔ صائب و کلیم و سلیم و قدسی و حکیم شفائی اس زمرے میں ہیں۔

رودکی و اسدی و فردوسی۔ یہ شیوہ سعدی کے وقت میں ترک ہوا اور سعدی کے طرز نے بسبب سہل ممتنع ہونے کے رواج نہ پایا، خاقانی کا انداز پھیلا اور اس میں نئے نئے رنگ پیدا ہوتے گئے تو، اب طرزیں تین ٹھیریں:

(۱) خاقانی، اُس کے اقران (۲) ظہوری، اس کے امثال (۳) صائب، اُس کے نظایر"

- -

خالق اللہ، ممتاز و اختر وغیرہم کا کلام، ان تین طرزوں میں کس طرز پر ہے۔ بے شبہ فرماؤگے کہ یہ طرز اور ہی ہے

---

[1] یہ اور اس کے بعد کے اقتباسات "انتخاب غالب مرتبہ عرشی" سے لئے گئے ہیں۔

بس تو ہم نے جانا کہ یہ طرز چوتھی ہے۔ کیا کہنا ہے، خوب طرز ہے، اچھی طرز ہے، مگر فارسی نہیں ہے، ہندی ہے دارالضرب شاہی کا سکہ نہیں ہے، ٹکسال باہر ہے، داد، داد، انصاف، انصاف!

اگرچہ شاعران نغز گفتار، ز یک جام اند در بزم سخن مست
ولے با بادہ بعضے حریفاں خمار چشم ساقی نیز پیوست
مشو منکر کہ در اشعار ایں قوم ورائے شاعری "چیزے دگر" ہست

وہ "چیز دگر" حصہ میں پارسیوں کے آئی ہے، ہاں اُردو زبان میں اہل ہند نے وہ چیز پائی ہے:

میر: بدنام ہوگے جانے بھی دو امتحان کو رکھے گا کون تم سے عزیز اپنی جان کو
سودا: دکھلائے لیجا کے تجھے مصر کا بازار خواہاں نہیں لیکن کوئی واں جنس گراں کا
قائم: قائم اور تجھ سے طلب بوسہ کی کیونکر مانوں ہے تو ناداں مگر اتنا بھی بد آموز نہیں
مومن خاں: تم مرے پاس ہوتے ہو گویا جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

ناسخ کے ہاں کمتر اور آتش کے ہاں بیشتر یہ تیرو نشتر ہیں، مگر مجھے ان کا کوئی شعر اسوقت یاد نہیں"

غالب نے فارسی شاعری کے مختلف ادوار کے متعلق جو رائے ظاہر کی ہے وہ انتقادی حیثیت سے بڑی چیز ہے، لیکن بعض نقادان فن کو ظہوری کا بار بار ذکر غالب کی زبان سے اچھا نہ معلوم ہوگا کیونکہ ظہوری جس دور کا شاعر تھا، اُس میں بہ لحاظ قصیدہ گوئی و تغزل وہ عرفی و نظیری سے بہتر کیا ان کا ہمسر بھی نہ تھا، مثنوی میں ضرور خاص امتیاز رکھتا تھا جس کے ثبوت میں اس کا ساقی نامہ پیش کیا جا سکتا ہے، لیکن غالب غالباً اس سے بہتر ہے۔

اُردو میں غالب نے میر و سودا، قائم و مومن کا ذکر کیا ہے اور بالکل درست کیا ہے، لیکن جن شعروں کا انتخاب اس نے کیا ہے وہ بالکل سرسری ہے۔ ناسخ و آتش کے متعلق بھی اس کی رائے بہت جنچی تلی ہے۔

اپنے عہد کے فارسی و اُردو شعراء کے متعلق بھی غالب نے بعض جگہ خیالات کا اظہار کیا ہے جن سے پتہ چلتا ہے کہ اس کے نزدیک شعر کی خوبی کا معیار کیا تھا۔

ایک خط میں مہر کے قصیدہ کے متعلق اپنی رائے کا اظہار ان الفاظ میں کرتے ہیں:۔

"زبان پاکیزہ، مضامین اچھوتے، معانی نازک، مطالب کا بیان دلنشین"

شفق کی ایک فارسی غزل پر یہ رائے دی ہے:

"کیا پاکیزہ زبان ہے اور کیا طرز بیان"

بیخبر کی ایک فارسی غزل کے متعلق لکھتے ہیں:۔

"کیا کہنا ہے، ابداع اس کو کہتے ہیں، جدت طرز اس کا نام ہے"

نساخ کے دیوان کے متعلق یہ رائے دی ہے :۔

"الفاظ متین، معانی بلند، مضامین عمدہ، بندش دلپسند۔"

مہر کی مثنوی کے متعلق یوں کہتے ہیں :۔

"مثنوی پہونچی، جھوٹ بولنا میرا شعار نہیں، کیا خوب بول چال ہے، انداز اچھا، بیان اچھا، روزمرہ صاف۔"

خود اپنی شاعری کے متعلق بھی انھوں نے جابجا اظہار خیال کیا ہے، چنانچہ کلیات نظم کے دیباچہ میں لکھتے ہیں :۔

"آبلہ پائے جادہ صنائعم در نہ گوہر آمائے رشتہ بدایع۔ کباب گرمی آتش بید و پارسیم و خراب تلخی بادہ پرزورِ معنی۔"

ایک بار میجر جان جیکب کو لکھا :۔

"سوگند کہ ہیچ گاہ دل بہ فن تاریخ و معما نہادہ ام و صنعت الفاظ را بر معنی نگزیدہ"

میرزا تفتہ کو ایک خط میں لکھتے ہیں :

"کیا ہنسی آتی ہے کہ تم مانند اور شاعروں کے مجھ کو بھی یہی سمجھے ہو کہ استاد کی غزل یا قصیدہ سامنے رکھ لیا یا اس کے قوافی لکھ لئے اور ان قافیوں پر لفظ جوڑنے لگے۔ لاحول ولا قوۃ الا باللہ ــــ! بچپن میں جب میں ریختہ کہنے لگا ہوں، لعنت ہے مجھ پر، اگر میں نے کوئی ریختہ یا اس کے قوافی پیش نظر رکھ لئے ہوں"

شیو نرائن کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں :

"اسد اور شیر، بت اور خدا، جفا اور وفا، یہ میری طرز گفتار نہیں"

غالب کا ذوق سخن اور معیار انتقاد معلوم کرنے کے دو ذریعے ہمارے پاس اور ہیں، ایک خود ان کا "انتخاب" اور دوسرے ان کی وہ تحریریں جن میں انھوں نے اپنے بعض اردو فارسی کا مفہوم بیان کیا ہے۔

"انتخاب غالب" مجموعہ ہے ان فارسی و اردو اشعار کا جنھیں غالب نے بہ تعمیل ارشاد نواب یوسف علی خاں ناظم ۱۸۶۶ء میں رامپور بھیجا تھا۔ اس مجموعہ میں اردو غزلوں کے اشعار کی تعداد ۲۷۳، اور فارسی غزلوں کے اشعار کی ۱۰۶۰ ہے۔ اس کے دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ انتخاب بہت روا روی میں کیا گیا ہے، اور ہو سکتا ہے کہ یہ خدمت غالب نے کسی اور کے سپرد کر دی ہو اور پھر اس پر ایک نگاہ ڈال لی ہو۔ کیونکہ ۲۵ راگست ۱۸۶۶ء کو نواب صاحب رامپور نے اس انتخاب کی فرمائش کی اور ایک مہینے کے اندر ہی اندر ۲۷ ستمبر کو یہ انتخاب انھوں نے بھیجدیا۔ اس عجلت یا بے پروائی کے دو سبب معلوم ہوتے ہیں، ایک یہ کہ فرمائش نواب رامپور کی تھی اور وہ جلد از جلد اس کو پورا کر دینا چاہتے تھے، دوسرے یہ کہ اس وقت غالب کی عمر ستر سال کی ہو چکی تھی جبکہ بینائی اور توانائی جواب دے چکی تھیں

اور اس حالت میں ظاہر ہے کہ نہ وہ کافی غور کر سکتے تھے، نہ اپنے کلیات کا پورا استقصار اُن سے ممکن تھا۔ اسی لئے فارسی اُردو دونوں انتخابات میں بہت سے ناقابل انتخاب اشعار شامل ہیں اور بہت سے قابل انتخاب متروک۔ مثلاً تیسری غزل میں یہ شعر انتخاب کیا گیا ہے:

موئے کہ بردن نامدہ باشد، چہ نماید　　بیہودہ در اندام تو جستیم میاں را

لیکن اس شعر کو ترک کر دیا گیا ہے:

منت کش تاثیر وفائیم کہ آخر　　ایں شیوہ عیاں ساخت، عیار دگراں را

اسی طرح چوتھی غزل میں جو بہترین شعر تھا، وہی انتخاب سے رہ گیا ہے:

حالِ ما از غیر می پرسی و منت می برم　　آگہی بارے کہ آگہ نیستی از حالِ ما

پانچویں غزل میں یہ شعر انتخاب کیا گیا ہے:

چاکِ لا اندر گریبانِ جہت افگندہ ایم　　بے جہت بیروں خرام از پردۂ پندار ما

لیکن یہ شعر نہیں ہے:

از گداز یک جہاں ہستی صبوحی کردہ ایم　　آفتاب صبح محشر، ساغر سرشار ما

الغرض فارسی کے بہت سے اچھے اشعار اس انتخاب میں نظر نہیں آتے اور یہی حال اُردو انتخاب کا ہے، جس میں بعض وہ اشعار بھی شامل نہیں ہیں جن کے معیاری ہونے پر ساری دنیا کو اتفاق ہے، مثلاً:

جی ڈھونڈھتا ہے پھر وہی فرصت کہ رات دن　　بیٹھے رہیں تصورِ جاناں کئے ہوئے

عشق پر زور نہیں، ہے یہ وہ آتش غالب　　کہ لگائے نہ لگے اور بجھائے نہ بجھے

قفس میں مجھ سے رودادِ چمن کہتے نہ ڈر ہمدم　　گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو

انتخاب کے اس نقص کا ایک سبب تو وہی ہے جو ابھی ظاہر کیا گیا، یعنی عجلت اور غالب کی پیرانہ سری اور دوسرا سبب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ غالب کا فطری رجحان، معنی آفرینی، نازک خیالی اور جدت و ابداع کی طرف اخیر وقت تک کچھ نہ کچھ باقی رہا تھا اور باوجود اس کے کہ وہ آخیر عمر میں "سہل ممتنع" کلام کو خود بھی پسند کرنے لگے تھے، جیسا کہ ایک خط میں تحریر کرتے ہیں کہ:

"خود ستائی ہوتی ہے، سخن فہم اگر غور کرے گا تو فقیر کی نظم و نثر میں سہل ممتنع اکثر پائے گا"

لیکن "سہل ممتنع" لکھنا ان کا فطری و عام رنگ نہ تھا، اور جب تک بیان میں کوئی ندرت نہ ہو، ان کو لطف نہ آتا تھا۔ تاہم ان کا انتخاب اس لحاظ سے یقیناً بہت اہم ہے کہ اس میں ان کے ہر رنگ کے اشعار شامل ہیں اور ایک نقاد کو ان کی شاعری کے متعلق رائے قائم کرنے میں اس سے بڑی مدد مل سکتی ہے۔

غالب کے ذوق شاعری معلوم کرنے کا ایک اور ذریعہ خود غالب کی وہ تصریحات ہیں[1]، جن سے ان کے کلام کی لغوی، ترکیبی اور معنوی حیثیت پر کافی روشنی پڑتی ہے۔

ان کا ایک شعر ہے :-

جان غالب تاب گفتارے نماند اری ہنوز سخت بیدردی کہ می پرسی ز ما احوال ما

اس شعر کے متعلق "پنج آہنگ" میں لکھتے ہیں کہ: "اشارہ است بمقامے کہ دوست بعد از خرابی بصرہ مستفسر احوال شدہ" اور لفظ احوال کے متعلق قدر بلگرامی کو لکھتے ہیں: - "حال کی جگہ حالات یا احوال لکھنا قبیح نہیں ہے، خصوصاً احوال کہ بہ معنی واحد مستعمل ہے اور یہ استعمال یہاں تک پہونچا ہے کہ احوال بمعنی جمع مستعمل نہیں ہوتا، جیسے حور کہ بہ معنی حور اور کے اہل فارس اس کو صیغۂ واحد الف نون کے ساتھ اس کی جمع لاتے ہیں"۔

اخیر عمر میں غالب کی صحت بہت خراب ہو گئی تھی اور نشست و برخاست بھی مشکل سے ہو سکتی تھی، اس زمانہ میں جو شخص مستفسر حال ہوتا تھا تو اکثر یہ اشعار جواب میں لکھ دیا کرتے تھے :

گمان زیست بود بر منت ز بیدردی بدا ست مرگ و لے بدتر از گمان تو نیست

در کشاکش ضعفم ، نگسلد رواں از تن اینکہ من نمی میرم ، ہم ز نا توانیہا ست

غالب کا ایک شعر ہے :

نامہ بر از پیشگاہ ناز ، مکتوب مرا پاسخے آوردہ است، اما جوابے بیش نیست

اس شعر میں پاسخ و جواب کے فرق کے متعلق پنج آہنگ میں یوں کہتے ہیں: "سزاوار مقامے کہ دوست پاسخ نامہ نگاشتہ باشد و جواب اصل مدعا فرو گذاشتہ باشد"۔

ایک اور شعر ملاحظہ ہو:

شگافے از جگر ذرہ ، تم بروں نہ نہد بہ وادئی کہ مرا بار در گلِ افتاد ست

اس کی صراحت یوں فرماتے ہیں: "پیش آمدن کار مشکل بجائے خطرناک"

مرزا کا ایک بڑا پاکیزہ شعر ہے :

دوست دارم گرہے راکہ بہ کارم زدہ اند کایں ہماں ست کہ پیوستہ در ابروئے تو بود

اس شعر کی لطافت و نزاکت کو یوں ظاہر کرتے ہیں : - "تباہی خود را مقصود دوست داشتن و بدا شادماں بودن"۔

---

[1] یہ تصریحات "انتخاب غالب" مرتبہ عرشی سے لی گئی ہیں۔

ایک اور شعر خاص ان کے رنگ کا ملاحظہ ہو:

یک گریہ پس از ضبطِ دو صد گریہ رضا دہ
تا تلخیِ آں زہر توانم ز گلو بُرد

اس کی صراحت یوں کرتے ہیں: ۔ "از پاس ادب ستوہ آمدن و رخصت شکوہ طلبیدن"

ایک اور شعر: ۔

من بوفا مُردم و رقیب بدر زد
نیمہ لبش انگبیں و نیمہ تبرزد

انگبیں و تبرزد کا مفہوم یوں ظاہر کرتے ہیں: ۔ "انگبیں، شہد کو کہتے ہیں اور تبرزد، مصری کو کہتے ہیں ۔ یعنی جب تک اس کو تبر سے نہ توڑو، مدعا حاصل نہیں ہوتا"

اسی طرح بعض اُردو اشعار کے متعلق ان کی تصریحات بہت مشہور ہیں، جن کی تکرار کی ضرورت نہیں۔

غالب نے ۷۳ سال کی عمر پائی اور اگر یہ صحیح ہے کہ انھوں نے گیارہ سال کی عمر میں شاعری شروع کی جیسا کہ انھوں نے اپنے فارسی دیوان کے خاتمہ میں ظاہر کیا ہے (حالانکہ حسب بیان منشی بہاری لال مشتاق، ۸، ۹ سال کی عمر میں پتنگ پر ایک مثنوی لکھنا ان کا ثابت ہوتا ہے) تو ان کی شاعری و انشا پردازی کی عمر کم از کم ۶۰ سال قرار پاتی ہے اور اگر ایک نقاد یہ معلوم کر سکے کہ ان کا کون سا کلام کس عمر کا ہے تو اس سے ان کی شاعری کے تدریجی ارتقا پر آسانی سے حکم لگایا جا سکتا ہے، لیکن یہ معلوم کرنا بہت مشکل ہے اور اس لئے ہم ان کا رنگ کلام دیکھ کر محض قیاس سے ان مدارج کی تعیین کر سکتے ہیں۔

گل رعنا کے دیباچہ سے معلوم ہوتا ہے کہ اول اول انھوں نے اُردو زبان میں شعر کہنا شروع کیا، لیکن چونکہ فارسی رنگ ابتدا ہی سے ان پر غالب تھا اور معنی آفرینی و ابداع ان کا طبعی میلان تھا، اس لئے ان کی شاعری کی ابتدا اس انداز کے اشعار سے ہوئی:

کرے گر فکر تعمیر خرابیہائے دل گردوں
نہ نکلے خشت مثل اُستخواں بیروں زقالبہا

مولانا حالی کا بیان ہے کہ "مرزا نے لڑکپن میں بیدل کا کلام زیادہ دیکھا تھا، اس لئے بیدل ہی کی روش پر اُردو میں کہنا شروع کیا" ۔ لیکن مولانا حالی کا بیان مغالطہ میں ڈالنے والا ہے، اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ خواجہ صاحب خود بھی بیدل کو اچھی طرح نہیں سمجھتے تھے۔ بیدل کی صحیح روش کا پتہ مطالب سے چلتا ہے نہ کہ الفاظ سے اور اکثر حضرات جن میں مولانا شبلی بھی شامل ہیں، غلطی سے زبان ہی کو سامنے رکھ کر بیدل پر رائے زنی کرتے ہیں ۔ غالب نے بیشک بیدل کو سمجھا تھا اور اسی لئے اس نے اس بات کا اعتراف کیا کہ: ۔

طرز بیدل میں ریختہ لکھنا
اسد اللہ خاں قیامت ہے

غالب نے اس شعر میں بیدل کے الفاظ یا اس کی زبان کو سامنے رکھ کر یہ شعر نہیں کہا بلکہ اس کے مطالب کے دقایق و غوامض پر نگاہ کر کے اعتراف عجز کیا ہے جس کا ثبوت "قیامت ہے" سے ملتا ہے۔ اگر اس کا مقصود صرف "ترکیب الفاظ" ہوتی تو وہ "قیامت ہے" نہ کہتا۔

بہرحال اس میں کلام نہیں کہ غالب کی شاعری اول اول غیر مانوس قسم کے الفاظ کا مجموعہ تھی اور سوائے تکلف و تصنع کے اس میں کچھ نہ تھا — اس سے دو باتیں ثابت ہوتی ہیں، ایک یہ کہ ان کی شاعری کی ابتدا جذبات سے نہیں ہوئی، بلکہ وہ نتیجہ تھی محض ذہانت کا جس کے اظہار میں اول اول اغلاق و پیچیدگی، تکلف و آورد کا ہونا ضروری تھا، دوسری بات یہ کہ وہ فطرت کی طرف سے ایسی صلاحیت ضرور لائے تھے جو خود ان کو راہ راست پر لا سکتی تھی۔

مرزا کے اس ابتدائی رنگ کو لوگوں نے جس نگاہ سے دیکھا، اس کا حال بھی ہمیں خود غالب کی تحریروں سے معلوم ہوتا ہے اور اس میں شک نہیں کہ یہ غالب کی انتہائی سلامت ذوق تھی کہ انھوں نے احباب کی نکتہ چینی سے متنبہ ہو کر، اپنے ابتدائی رنگ کو چھوڑا اور رفتہ رفتہ اس میں اتنی اصلاح کی کہ اگر ہم ان کے ابتدائی کلام کے مقابلہ میں انتہائی عمر کا کلام سامنے رکھیں تو مشکل سے یقین آسکتا ہے کہ یہ دونوں ایک ہی شخص کی فکر کا نتیجہ ہیں — اس شعر کو پڑھیے:

شمار سبحہ مرغوب بت مشکل پسند آیا تماشائے بیک کف بردن صد دل پسند آیا

اور اسی کے ساتھ یہ شعر ملاحظہ فرمائیے:

ہم ہیں مشتاق اور وہ بیزار یا الٰہی یہ ماجرا کیا ہے

کون کہہ سکتا ہے کہ یہ دونوں ایک ہی دماغ کی پیداوار ہیں۔

فارسی کلام میں ہم کو البتہ اتنا فرق نظر نہیں آتا اور اس کا سبب غالباً یہ ہے کہ فارسی کا جتنا کلام ہمارے سامنے ہے اس میں ان کی ابتدائی فکر شامل نہیں ہے۔

قبل اس کے کہ ہم اپنے استقراء کو ختم کریں۔ ایک بات اور دیکھنا ہے، وہ یہ کہ مرزا کا عنفوان شباب جو غزل گوئی کا صحیح زمانہ ہے، کس طرح بسر ہوا۔ چونکہ مرزا کے باپ اور چچا دونوں کا انتقال بہت کمسنی میں ہو گیا تھا اور ان کی پرورش ننہال میں ہوئی جو بہت خوشحال و صاحب ثروت تھی، اس لئے ان میں آزادی و مطلق العنانی لازماً پیدا ہونا چاہیے تھی، چنانچہ خود انھوں نے اعتراف کیا کہ:

"اوباشوں سے میری صحبت تھی اور نوجوانی کی تمام آوارگیاں مجھ میں پائی جاتی تھیں یہاں تک کہ "تیزی رفتار من

از مسجد و بتخانہ گرد انگیخت و خانقاہ و میکدہ را بیکدگر زد"

لیکن جب یہ آگرہ سے دہلی آئے تو حالات بدلے، اور نوجوانی نے جوانی میں قدم رکھا، یہاں ان کو اچھے لوگوں کی صحبت نصیب ہوئی اور باوجود مردانہ حسن و جمال اور سپاہیانہ بانکپن کے، انھوں نے کوئی مشغلہ سوائے شراب نوشی کے ایسا اختیار نہیں کیا جس پر انگشت نمائی ہو سکے۔ علم و ادب کا فطری ذوق دہلی آکر زیادہ چمک اُٹھا اور آخر کار شعر و ادب کے گرویدہ ہو کر رہ گئے۔ یہاں ان کے احباب و رفقا میں، مومن، آزردہ، صہبائی، شیفتہ، فضل حق خیرآبادی، نیر، علوی، اشرف خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ غالب نے بھی ان حضرات کا نام جس انداز سے لیا ہے اس سے پتہ چلتا ہے کہ ان کا مرتبہ اس کی نگاہ میں کیا تھا:

ہند را خوش نفسانند سخنور کہ بود ۔۔۔ باد در خلوت شاں مشک فشاں از دم شاں
مومن و نیر و صہبائی و علوی وانگاہ ۔۔۔ حسرتی، اشرف و آزردہ بود اعظم شاں
غالب سوختہ جاں گرچہ نیرزد بہ شمار ۔۔۔ ہست در بزم سخن ہمنفس و ہمدم شاں

یہ سب فارسی کے اساتذہ میں شمار ہوتے تھے اور اس میں شک نہیں کہ غالب نے ان کی ناقدانہ نگاہ سے بڑا فایدہ اُٹھایا۔ حتیٰ کہ مولانا فضل حق کے کہنے پر اپنے اُردو کلام کا بڑا حصہ حذف کر دیا۔

مرزا کی علمی قابلیت اور قوت حافظہ کا سب سے بڑا ثبوت ان کی تصنیف قاطع برہان، ہے جس میں برہان قاطع کی اغلاط کو ظاہر کیا گیا ہے۔ مرزا نے قاطع برہان صرف اپنے حافظہ و یادداشت کے اعتماد پر لکھی یہاں تک کہ سوائے اساتیر کے لغت کی کوئی کتاب ان کے پاس موجود نہ تھی اور بعد کو اہل زبان نے اکثر جگہ مرزا کے بیانات سے اتفاق کیا، لیکن فرہنگ و لغت کا علم رکھنے کے ساتھ ہی وہ بے انتہا ذہین و طباع بھی تھے اور فارسی زبان کا ذوق و وجدان ان میں بدرجۂ اتم پایا جاتا تھا۔

اخلاق کے لحاظ سے وہ ایک مرنجاں مرنج، صاف گو، خود دار، آزادہ رو، شوخ مزاج، ظریف اور بیباک قسم کے انسان تھے اور فن شعر کے متعلق وہ ایک مستقل رائے رکھتے تھے، جس کا اظہار اس سے قبل ہو چکا ہے، لیکن آپ حیرت کریں گے کہ ہم کو نہ ان کی زندگی سے اس بات کا پتہ چلتا ہے کہ انھوں نے کبھی کسی سے محبت کی اور نہ ان کے بتائے ہوئے معیار سخن میں کسی جگہ "جذبات عشقیہ" کے اظہار پر زور دیا گیا ہے۔

انھوں نے زبان کی پاکیزگی، مضامین کی ندرت، معانی کی نزاکت، بیان کی دلنشینی، اور ابداع کو تو معیارِ شاعری قرار دیا ہے لیکن جذبات محبت اور ان کی صداقت کا ذکر کہیں نہیں کیا، اس لئے غالب کے تغزل کو محض اسلئے غیر معیاری قرار دینا کہ اس میں عشق کے والہانہ جذبات قتادگی نہیں پائے جاتے، ایک نقاد کے حدودِ اختیار سے باہر ہے۔

تغزل کا تعلق یقیناً محبت کی دنیا سے ہے لیکن اسکو صرف "آہ وزاری" تک محدود کر دینا، اور اسکے حدود کو اتنا تنگ کر دینا کہ اس میں سوائے فدویت و بیچارگی، اور تلخ صبر و رضا کے اظہار کے کسی اور جذبہ کا ذکر ہی روا نہ رکھا جائے کسی طرح درست نہیں ہو سکتا، اس میں شک نہیں کہ عشق کی وہ دردمندانہ کیفیت جو میر کے کلام میں پائی جاتی ہے، یا محبت کی وہ کلیجہ مسوس کر رہ جانے والی کیفیتیں جو مومن کے یہاں نظر آتی ہیں، غالب کے یہاں مفقود ہیں، لیکن چونکہ خود غالب نے کبھی اس قسم کی شاعری کا دعویٰ نہیں کیا اس لئے ہم کو میر و مومن کی ان مخصوص کیفیات تغزل کے مقابلہ میں غالب کے ذکر کرنے کا کوئی حق نہیں پہونچتا۔

غالب ان لوگوں میں نہ تھے جن کے نزدیک محبت کا مدعا صرف تباہ ہو جانا ہے، بلکہ محبت میں ناکام رہنے کے بعد بھی وہ ہنستے کھیلتے، معشوق سے چھیڑ کرتے ہوئے گزر جانا چاہتے تھے۔ آزارِ اُلفت میں گریہ وزاری غالب کا شیوہ نہ تھا بلکہ اس کا علاج ان کے یہاں یہ تھا:

دل خستۂ غمیم و پود مے دوائے ما

الغرض غالب محبت کی دنیا میں ایک "رند ہزار شیوہ" کی حیثیت رکھتے تھے اور اسی حیثیت سے انکے تغزل پر نقد کرنا چاہیئے۔

غالب کا فارسی کلام تو خیر اتنی بلند چیز ہے کہ اس کا ذکر نظیری و عرفی ہی کے سلسلہ میں کیا جا سکتا ہے اور اس موضوع پر میرا ایک بسیط مقالہ "نقشہائے رنگ رنگ" کے عنوان سے شایع ہو چکا ہے[1]۔ لیکن اردو شاعری میں بھی اتنا کچھ ہے کہ اگر محبت کی مجبور بیچارگی و فتادگی کو الگ کر دیا جائے تو اردو کے تمام شاعروں کے مقابلہ میں غالب کا پلہ بھاری نظر آتا ہے۔

غالب کے انداز بیان کی یہ خصوصیت کہ ہر بات نئے زاویہ، نئے پہلو سے کہی ہے، اس کے ساتھ ختم ہو گئی اور شاید آیندہ کوئی شاعر بھی اس روایت کو تازہ کرنے والا پیدا نہ ہوگا۔

چونکہ اس مقالہ کا مدعا غالب کی شاعری پر نقد کرنا نہیں، بلکہ صرف یہ بتانا ہے کہ فن نقد کے لحاظ سے "استقرار" کی نوعیت کیا ہونا چاہیئے، اس لئے میں اس مقالہ کو اسی جگہ ختم کرتا ہوں۔ استقرار کے بعد فن نقد میں تفکر اور اس کے بعد تشریع یا فیصلہ کی منزل آتی ہے لیکن ان دونوں کو انھیں نتائج کا پابند ہونا چاہیئے جو استقرار سے پیدا ہوتے ہیں، اور جو خود غالب کے قایم کئے ہوئے معیار اور اس کے ذوق پر پورے اترتے ہیں۔

---

[1] ملاحظہ ہو انتقادیات جلد دوم

کاردار پروڈکشن کا مشہور تاریخی فلم

"شاہجہاں"

ہندوستان کی صنعت فلمسازی میں ایک طرف انحطاط بھی نظر آتا ہے اور دوسری طرف ترقی بھی۔ وہ کمپنیاں جنکا خطاب صرف جہلا اور عوام سے ہے، اُن کو تو قوم و ملک کی روایات اخلاق و خودداری سے کوئی تعلق نہیں اور ان کا مقصود کم روپیہ خرچ کرکے زیادہ سے زیادہ روپیہ کمانا ہے، لیکن جو فلمی ادارے واقعی صنعتی ترقی چاہتے ہیں، گو ان کا نصب العین بھی روپیہ کمانا ہے، لیکن وہ فنی ترقی کے ساتھ ساتھ ملکی حالات اور قومی روایات کا بھی لحاظ رکھتے ہیں اور یہی وہ میلان ہے جو تاریخی بیک گراؤنڈ کے بعض اچھے فلم طیار کرنے میں معاون ہوا۔

اسی نوع کے فلموں میں کاردار پروڈکشن کا ایک فلم شاہجہاں ہے جسکی طیاری میں لاکھوں روپیہ صرف کیا جا رہا ہے اور معلوم ہوا کہ ڈرامہ، تمثیل، مکالمے اور نغمہ کے لحاظ سے یہ معیاری تصویر ہوگی۔ کاردار پروڈکشن کو اسی دعوے کے ساتھ قائم کیا گیا ہے اور ہمیں امید ہے کہ اسکی تصویر شاہجہاں اس دعوے کی صداقت کا ثبوت ہوگی (ادارۂ نگار)

دی مغل لائن لمیٹیڈ

جنگ کے زمانہ میں

عدن، جدہ، پورٹ سوڈان

مصر اور ماریشس

جانے والے ہمارے مسافر اور مال کے جہازوں کی آمدورفت ناگزیر حالات کی وجہ سے بے قاعدہ رہی

قیام امن کے بعد

ہمیں امید ہے کہ حالات عنقریب پہلے کی طرح ہو جائیں گے۔ اور ان بندرگاہوں کو سفر کرنے والوں اور مال بھیجنے والوں کے لئے انشاء اللہ بہت جلد ہمارے جہازات پھر اسی مستعدی اور باقاعدگی سے آنے جانے لگیں گے۔

دریافت طلب امور کے لئے: **ٹرنر مارلیسن اینڈ کمپنی لمیٹیڈ**

۱۶- بنک اسٹریٹ بمبئی

"زیب دیتا ہے اسے جسقدر اچھا کہئے"

مرزا غالب نے یہ مصرع بادشاہ کے ہاتھ میں
چکنی ڈلی دیکھ کر کہا تھا مگر دنیا آج کل اسے

نکٹائی مارکہ

مال استعمال کر کے پڑھتی ہے

ہر قسم کا زردہ - مشکی قوام - الائچی دانہ - تیل - عطر - عرق کیوڑہ و گلاب - اور مختلف قسم کے پان مسالوں کو مشرقی نفاست اور طبی احتیاط کے ساتھ طیار کرنے والا مشرقی ہندوستان کا قدیم ترین کارخانہ آپ کی فرمائشات کا منتظر ہے ——— فہرست طلب فرمائیے

نکٹائی برانڈ زردہ فیکٹری - ۱۴۱ ہوڑہ روڈ ہوڑہ

ٹیلی گرام «مشکی قوام» ہوڑہ

ٹیلی فون :- ہوڑہ ۵۵۴

شاخیں :-

(۱) ۵۷/۱ - کیننگ اسٹریٹ کلکتہ
(۲) ۲۱۰ - ہیرسین روڈ - کلکتہ
(۳) ۹/۲ - راجہ کٹرہ اسٹرانڈ روڈ - کلکتہ
(۴) ۶۱ - ارسکین روڈ - بمبئی
(۵) ۸۱۴ - ڈنکن روڈ - بمبئی
(۶) ۱ - داروو الا برج اسٹیشن روڈ - پونا
(۷) ۸۳۴۸ - کالوپور چکلا - احمد آباد
(۸) ۹۳ - مغل ٹولی مٹفورڈ روڈ - ڈھاکہ

در عہد جوانی چنانکہ افتد دانی!

لیکن جب عہدِ شباب کی رنگینیاں ختم ہو جاتی ہیں، جوانی بڑھاپے سے بدل جاتی ہے، زندگی بے کیف نظر آنے لگتی ہے اور انسان خودکشی تک کے ارادے کرنے لگتا ہے، اُسوقت یہ ایک دوا ہے جو انسان کو نئی زندگی، نئی جوانی اور نئی روح سے ہمکنار کر دیتی ہے، نکسول کے استعمال کرنے والے اس کے معترف ہیں کہ بڑھاپے کو جوانی سے اور جوانی کو نوجوانی سے بدلنے میں نکسول کو کمال حاصل ہے، قیمت بڑی شیشی آٹھ روپے، اور چھوٹی شیشی تین روپے چار آنے۔

اسپیشل نکسول جو شادی شدہ حضرات کے لئے ہے اُس کی قیمت بڑی شیشی پچاس روپے اور چھوٹی شیشی بارہ روپے آٹھ آنے۔ وی۔پی منگانے کا پتہ:

نیش اینڈ ایلس — پراسپکٹ چیمبرس انیکس
فورٹ — بمبئی

جھوٹا اشتہار دینا حرام ہے بس اس سے زیادہ میرے پاس کوئی ثبوت صداقت نہیں ہے — ماننا نہ ماننا آپ کا فعل ہے۔

معجون عنبری یہ دوا دنیا بھر میں مقبولیت حاصل کر چکی ہے ولایت تک اسکے مداح موجود ہیں۔ دماغی کمزوری کے لئے اکسیر صفت ہے جوان، بوڑھے سب کھاتے ہیں، اس دوا کے مقابلہ میں سیکڑوں قیمتی ادویات اور کشتہ جات بیکار ہیں۔ اس سے بھوک اس قدر بڑھتی ہے کہ دو تین سیر دودھ اور پاؤ بھر گھی ہضم کر سکتے ہیں، اسقدر مقوی دماغ ہے کہ بچپنے کی باتیں بھی خود بخود یاد آنے لگتی ہیں، اسکو مثل آبحیات کے تصور فرمائیے۔ اسکے استعمال کرنے سے پہلے اپنا وزن کر لیجئے۔ ایک شیشی چھ سات سیر خون آپ کے جسم میں اضافہ کر دیگی اسکے استعمال سے ۸ گھنٹہ کام کرنے سے مطلق تھکن نہ ہوگی۔ یہ دوا رخساروں کو مثل گلاب کے پھول کے سرخ اور مثل کندن کے درخشاں بنا دیگی۔ یہ دوا نہیں بلکہ ہزاروں مایوس العلاج اسکے استعمال سے بامراد ہو کر مثل پندرہ سولہ سال کے جوان بن گئے یہ نہایت درجہ مقوی باہ ہے کہ آپ صبر و تحمل نہیں کر سکتے۔ القصہ اسکی صفت تحریر میں نہیں آسکتی تجربہ کر کے دیکھ لیجئے اس سے بہتر مقوی دوا دُنیا بھر میں نہیں ہے۔

قیمت فی شیشی چار روپیہ (للعہ)

(نوٹ) فایدہ نہ ہو تو قیمت واپس۔ فہرست دواخانہ مفت منگائیے۔ میں اللہ کو حاضر و ناظر جان کر لکھتا ہوں کہ یہ دوا اکسیر کا کام کرتی ہے۔ نقالوں سے ہوشیار رہیے۔ میری ۵۰ سالہ شہرت پر غور فرمائیے۔

پتہ: حکیم ثابت علی شیریں زبان، خوش کلام (عالم شوی مولانا تاروم صاحب) محمود نگر ۳ لکھنؤ

یاد رکھئے!

بیوٹرین رجسٹرڈ

کیل۔ چھائیوں۔ بدنما داغوں۔ پھوڑے پھنسیوں۔ بھورے تل۔ مہاسوں۔ داد۔ چنبل۔ خارش۔ اگزیمہ اور جلدی بیماریوں کا مکمل علاج ہے

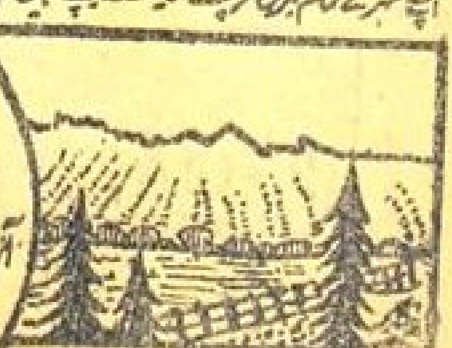
قیمت:۔ ۱۲/ بڑا سائز ۱۸/
آپکے شہر کے تمام جنرل مرچنٹ اور کیمسٹ بیچتے ہیں

اور

رجسٹرڈ
بیوٹرین سنلو

آپ کی خوبصورتی و ملاحت کو قائم رکھنے کے لئے ہے

قیمت پندرہ آنے



کیمیکل مینوفیکچرنگ کمپنی بمبئے

سول ایجنٹ:۔ ایس۔ بی۔ احمد۔ نمبر سعادت خاں، طوطا میدہ دہلی

آمد سحرے ندا ز میخانۂ ما،
کاے رند خراباتی و دیوانۂ ما
برخیز کہ پر کنیم پیمانہ زمے
زاں پیش کہ پُر کنند پیمانۂ ما
(خیامؔ)

فلم سازوں کا خواب!
فلم بینوں کی تمنا!

عمر خیّام

موسیقی
رقص
ڈرامہ
اداکاری اور
مناظر
سے بھری ہوئی مراری پکچرز کی زیر تکمیل پیشکش
مشرق کے شاعر اعظم کی شاعرانہ اور راہبانہ زندگی کی ایک جھلک!

ڈائرکٹر — موہن سنگھ

افسانہ، مکالمے، اور گانے — ڈاکٹر آہ سیتاپوری

درخشندہ ستارے

سیگل

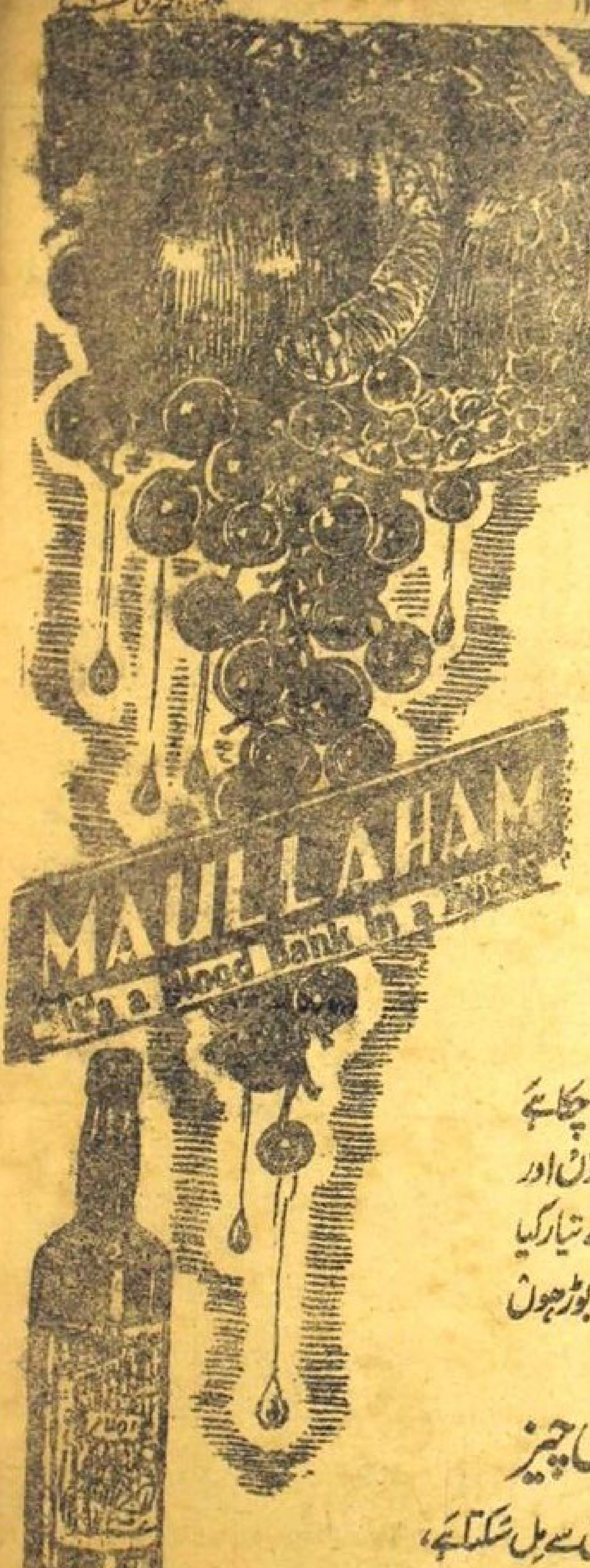
ثریا

واسطی

مزمّل — لیلاوتی

اور دوسرے بہترین اداکار

بزنس کیلئے مراری پکچرز لیمنگٹن روڈ بمبئی ۴ یا مانک لال چُنی لال
سینڈہرسٹ برج بمبئی ۴ کو تحریر کیجئے



Each Drop

ہر قطرہ

ہمدرد کے ماء اللحم کے ہر قطرہ میں طاقت، جوانی، خوبصورتی اور زندگی پوشیدہ ہے، اطباء اور ڈاکٹروں کی رائے ہے۔

ہمدرد کا ماء اللحم دوا نہیں ہے بلکہ

بوتل میں تازہ خون

بھرا ہوا ہے۔ جو حلق سے اُترتے ہی رگوں میں دوڑنے لگتا ہے، ہر قطرہ جسم میں تندرستی اور جوانی کی نئی لہر پیدا کر دیتا ہے۔

ماء اللحم

زمانہ حاضرہ کی وہ سائنٹفک پیشکش ہے جسے بہترین ٹانک تسلیم کیا جا چکا ہے ہمدرد کا ماء اللحم تازہ فواکہات، مقوی میوہ جات، صحت بخش غذاؤں اور قیمتی دواؤں کے جوہر نکال کر دواسازی کی جدید ترین مشینوں سے تیار کیا جاتا ہے، یہ دل، دماغ اور اعضاء رئیسہ میں نئی زندگی پیدا کر کے بوڑھوں میں بھی جوانی کی اُمنگ اور طاقت پیدا کر دیتا ہے،

ماء اللحم۔ تن دُرست اور بیمار دونوں کے پینے کی چیز

ہمدرد کا ماء اللحم آپ کو دہلی اور نئی دہلی میں ہر اچھے کیمسٹ کے ہاں سے مل سکتا ہے،
قیمت فی بوتل پانچ روپے ۵ر

Hamdard ہمدرد دواخانہ دہلی

ملنے کا پتہ: نگار بک ایجنسی لکھنؤ

نیاز فتحپوری کی بہترین تصانیف

ملنے کا پتہ: نگار بک ایجنسی لکھنؤ

جذبات بھاشا

جناب نیاز نے ایک دلچسپ تمہید کے ساتھ بہترین ہندی شاعری کے نمونے پیش کرکے انکی ایسی تشریح کی ہے کہ دل بیتاب ہو جاتا ہے اُردو میں یہی سب سے پہلی کتاب اس موضوع پر لکھی گئی ہے اور ہندی کلام کے بے مثل نمونے نظر آتے ہیں۔

قیمت بارہ آنہ علاوہ محصول

فلاسفۂ قدیم

اس مجموعہ میں حضرت نیاز کے تین علمی مضامین شامل ہیں:

۱ - چند گھنٹے فلاسفۂ قدیم کی روحوں کے ساتھ

۲ - مادئین کا مذہب

۳ - حرکت کے کرشمے

نہایت مفید و دلچسپ کتاب ہے۔

قیمت ایک روپیہ علاوہ محصول

شاعر کا انجام

جناب نیاز کے عنفوان شباب کا لکھا ہوا افسانہ حُسن و عشق کی تمام نشہ بخش کیفیات اسکے ایک ایک جملہ میں موجود ہیں۔ یہ فسانہ اپنے پلاٹ اور انشاء کے لحاظ سے اس قدر بلند چیز ہے کہ دوسری جگہ اس کی نظیر نہیں مل سکتی۔ تازہ اڈیشن نہایت صحیح و خوشخط سرورق رنگین۔

قیمت بارہ آنے علاوہ محصول

فراست الید

مولفہ نیاز فتحپوری جس کے مطالعہ سے ایک شخص بآسانی ہاتھ کی شناخت اور اسکی لکیروں کو دیکھکر اپنے یا دوسرے شخص کے مستقبل سیرت عروج و زوال، موت و حیات، صحت و بیماری، شہرت و نیک نامی پر صحیح پیشین گوئی کرسکتا ہے۔

قیمت ایک روپیہ علاوہ محصول

مذاکرات نیاز

یعنے حضرت نیاز کی ڈائری جو ادبیات تنقید عالیہ کا عجیب و غریب ذخیرہ ہے، ایک بار اس کو شروع کردینا آخر تک پڑھ لینا ہے۔ یہ بھی [illegible]یشن ہے جس میں صحت اور نفاست کاغذ و طباعت کا خاص اہتمام کیا گیا ہے۔

قیمت ڈیڑھ روپیہ علاوہ محصول

نقاب اُٹھ جانیکے بعد

نیاز فتحپوری کے تین افسانوں کا مجموعہ جس میں بتایا گیا ہے کہ ہمارے ملک کے ہادیان طریقت و علماء کرام کی اندرونی زندگی کیا ہے اور انکا وجود ہماری معاشرت و اجتماعی حیات کے لئے کس درجہ سم قاتل ہے، زبان، پلاٹ و انشاء کے لحاظ سے جو مرتبہ ان افسانوں کا ہے وہ صرف دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے۔

قیمت آٹھ آنے علاوہ محصول

انتقادیات (دو حصے)

حضرت نیاز فتحپوری کے انتقادی مقالات جو دو حصوں میں تقسیم کئے گئے ہیں پہلے حصہ میں وہ مقالات ہیں جن میں خاص خاص شعراء کے کلام پر تنقید کی گئی ہے، مثلاً: مومن، ظفر، غالب، مصحفی، نظیر، سیماب، جوش، اصغر وغیرہ وغیرہ، دوسرے حصہ میں عام ادبی و انتقادی مباحث ہیں جنکا تعلق شعر و ادب کی تاریخ سے ہے

قیمت حصہ اول [illegible] حصہ دوم [illegible]

مذہب

حضرت نیاز کا وہ معرکۃ الآرا مقالہ جس میں انھوں نے بتایا ہے کہ مذہب کی حقیقت کیا ہے اور یہ دنیا میں کیونکر رائج ہوا۔

اس کے مطالعہ کے بعد انسان خود فیصلہ کرسکتا ہے کہ مذہب کی پابندی کیا معنے رکھتی ہے۔

قیمت ایک روپیہ علاوہ محصول

رجسٹرڈ نمبر اے ۴۶۶

«نگار» … نمبر

جنوری سنہ ۳۹ء

(مصحفی نمبر)

اس کے بعض عنوانات یہ ہیں: حیات مصحفی - اُردو غزلگوئی میں مصحفی کا مرتبہ - مصحفی کی غیر مطبوعہ مثنویاں انتخاب کلام مطبوعہ و غیر مطبوعہ

قیمت دو روپیہ

علاوہ محصول

جنوری سنہ ۴۰ء

(نظیر نمبر)

اس کے بعض عنوانات یہ ہیں: نظیر کا مسلک - شاعری پر تبصرہ - نظیر اور عوام - انتخاب کلام مطبوعہ و غیر مطبوعہ

قیمت دو روپیہ

علاوہ محصول

جنوری سنہ ۴۱ء

یہ نمبر دنیائے تذکرہ میں بالکل پہلی چیز ہے۔ یعنی اس وقت کے تمام مشہور غزل گو شعراء نے خود اپنے حالات لکھے ہیں، اور خود اپنے کلام کا انتخاب کیا ہے -

قیمت تین روپیہ

علاوہ محصول

جنوری سنہ ۴۲ء

اس نمبر میں ملک کے پانچ مشہور نقادوں نے اُن شاعروں کے کلام پر تبصرہ کیا ہے جن کی غزلوں کا انتخاب جنوری سنہ ۴۱ء میں شایع ہوا تھا

قیمت دو روپیہ

علاوہ محصول

جنوری سنہ ۴۳ء

اس نمبر میں ریاض خیرآبادی مرحوم کے کلام پر ملک کے متعدد مشاہیر نے نقد و تبصرہ کرکے بتایا ہے کہ ریاض کی شاعری کیا تھی -

قیمت ایک روپیہ

علاوہ محصول

نرخنامہ اُجرات اشتہار

	ایک سال	چھ ماہ	تین ماہ	ایک ماہ
ایک صفحہ	۵۰۰ روپیہ	۳۰۰ روپیہ	۱۵۰ روپیہ	۵۰ روپیہ
آدھا صفحہ	۳۰۰ روپیہ	۱۸۰ روپیہ	۹۰ روپیہ	۳۰ روپیہ
چوتھائی صفحہ	[illegible] روپیہ	۹۰ روپیہ	۴۵ روپیہ	۱۵ روپیہ

جنوری سنہ ۴۴ء

(جدید شاعری نمبر)

اس میں بتایا گیا ہے کہ جدید رجحانات شعری کی کیا حقیقت ہے اور آزاد نظم نگاری کا وزن و قافیہ سے بے نیاز ہو جانا کیا معنی رکھتا ہے

قیمت دو روپے علاوہ محصول

جنوری سنہ ۴۵ء

(قرآن نمبر)

اس میں ڈاکٹر شبلی کے اُن اعتراضات کو پیش کیا گیا ہے جو ماخذ القرآن کے عنوان سے کئے گئے ہیں حضرت نیاز کے فٹ نوٹ اور استدراک کے ساتھ

قیمت دو روپے

«نگار» کی قیمت

سالانہ ہندوستان کے اندر پانچ روپیہ

ششماہی جاری نہیں ہو سکتا

سالانہ بیرون ہند دس روپیہ

(نوٹ) رسالہ ہر ماہ کی ۱۰ تاریخ تک شایع ہوتا ہے اور ۱۵ تک اطلاع آنے پر دوبارہ روانہ ہو سکتا ہے ورنہ پھر کسی طرح نہیں مل سکتا -

«منیجر»

جواب کے لئے ٹکٹ بھیجنا ضروری ہے اور خط و کتابت میں اگر نمبر خریداری نہ دیا گیا تو تعمیل دشوار ہے

کمیشن وغیرہ کی مزید تفصیلات اور قواعد طلب کیجئے — منیجر